Como e por meio de que instrumentos o ator pode resolver-se técnica, emocional, empática e poeticamente? Esta é a reflexão que se propõe Marlene Fortuna em *A performance da oralidade teatral*. Trinta anos de atuação nos palcos e pesquisa sobre as mais diferentes possibilidades da encenação permitem à autora uma abordagem profunda sobre o tema. O resultado é um inovador estudo sobre a oralidade no teatro que acrescenta fundamento teórico à prática da interpretação.

ISBN 85-7419-136-1

A PERFORMANCE DA ORALIDADE TEATRAL — MARLENE FORTUNA

792.028
F745p

MARLENE FORTUNA

a performance da oralidade teatral

ANNABLUME

Serviço de Biblioteca e Documentação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

F851

Fortuna, Marlene
A performance da oralidade teatral / Marlene Fortuna. – São Paulo: Annablume, 2000.
192 p. ; 14 x 21 cm

Originalmente apresentada como Dissertação (Mestrado – Pontifícia Universidade Católica – São Paulo, 1995).

Inclui bibliografia.
ISBN 85-7419-136-1

1. Voz (Teatro) 2. Teatro (Representação) 3. Atores I. Título.

CDD 792.028

Coordenação editorial
Mara Guasco
Preparação de originais e revisão
Celso Donizete Cruz
Capa
Luciano Guimarães

CONSELHO EDITORIAL
Eduardo Peñuela Cañizal
Willi Bolle
Norval Baitello junior
Carlos Gardin
Lucrécia D'Aléssio Ferrara
Ivan Bystrina
Salma T. Muchail
Ubiratan D'Ambrósio
Plínio de Arruda Sampaio
Maria Odila Leite da Silva Dias
Gilberto Mendonça Teles
Maria de Lourdes Sekeff
Cecilia Almeida Salles

1ª edição: setembro de 2000

© Marlene Fortuna

ANNABLUME EDITORA . COMUNICAÇÃO
Rua Padre Carvalho, 275 . Pinheiros
05427-100 . São Paulo . SP . Brasil
Tel e Fax. (011) 212.6764
http://www.annablume.com.br

A meu médico, amigo e resgatador de minha paz nos momentos de meus desesperos espirituais: dr. Marco Antonio Vitti.

AGRADECIMENTOS

Aos meus professores da EAD (Escola de Arte Dramática), por terem me mostrado, cada um a seu modo, caminhos novos, convergentes ao engrandecimento da arte de interpretação teatral.

Aos meus professores da PUC, do curso de Comunicação e Semiótica, por terem me ajudado a *cientificizar* uma longa e fecunda experiência teatral. Experiência de vida. Universalização de teorias extraídas de uma fonte pessoal.

À Capes (Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), na pessoa da profª drª Maria Lúcia Santaella Braga. Desprovida dos valiosos recursos, não poderia ter concluído esta parte de minha travessia que hoje se encerra. Imensamente grata.

A palavra Teatro vem da raiz Théa da palavra Théatron (gr.), que originou também a palavra Theorêma, em grego: espetáculo. Aquilo que deve ser mostrado, uma mostração, uma exibição pública.

O teatro é uma arte viva, sem permanência, extemporânea, que é preparada, ordenada e executada de imediato como uma experiência química ou uma batalha. Tudo o que se pode dizer antes ou depois do ato – o jogo –, antes ou depois da realização da representação, é incerto ou relativo.

Criar é questão de um momento, não de um tempo. Na criação imediata que é a cerimônia dramática, conta apenas o instante da execução.

Instante imprevisível que vai do milagre do sucesso à consternação de um fracasso.

Antes é cedo e depois é tarde demais para falar.

Só importa o momento da efusão e todo o resto é aproximação.

LOUIS JOUVET

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 13

CAPÍTULO I – A TÉCNICA VOCAL 27
CONSIDERAÇÕES GERAIS 29
Consciência 36
Do intelectual ao orgânico 37
Excesso de vontade 37
Um acesso às experiências orientais 39
Naturalidade do falar 43
Falar – estímulo/resposta 46
Treinamento / exercícios 48
Concentração / segurança / responsabilidade 49
RELAXAMENTO E RESPIRAÇÃO 51
Triângulo dos sentimentos 53
Ator empático x ator simpático 56
Diafragma 57
Transferência da ansiedade 58
DESEQUILÍBRIO VOCAL 60
A folha em branco 61
A memorização do texto teatral 62
O sistema corporal do ator como suporte do sistema vocal 63
SENTIDO / SOM / PONTEIO 67
Altura/intensidade e timbre vocal 68
Chafariz e abraço sonoros 69
Escritura x oralidade 70

CAPÍTULO II – JOGO E PRAZER NO EFÊMERO CÊNICO 81
CONSIDERAÇÕES GERAIS 83
Jogo / prazer / consciência 84
Ator – o mestre do jogo 86
Jogo e aparente displicência 87
Jogo – tempo e espaço sagrados – ordem e regras 87
O jogo da e na vida x o jogo do e no teatro 88
Jogo – sob domínio do ator – durante o processo – recuperações e perdas – um estado de alerta 90

ARTE DE FALAR COM ARTE NO TEATRO – UM JOGO 91
Naturalismo x arte de falar com arte no teatro – um jogo 91
O jogo pode evitar a repetição automática do ator 95
JOGO – IMAGINAÇÃO E ORALIDADE TEATRAL 96
Imaginação criadora 96
Ator / voz – jogo / imaginação criadora 98
A palavra e a casa – Gaston Bachelard – Teatro/Voz/Ator 99
O JOGO – O ATOR E O MEDIADOR/INVESTIGADOR 101
O Fenômeno do distanciamento 101
Mediador – postura apolínea – diferenciações entre ator / personagem 102
Consciência – ator / personagem e mediador 102
Mediador – abaixo o ator cego – ampla percepção 104
Mediador / ator / jogador – abertos ao inesperado 105
A voz entre o ator comediante e o ator de comédia de costumes 105
O ator comediante entre apolo e dioniso 109
O ator / mediador entre escritura e oralidade – um jogo 110
Espaço de possibilidades 111
JOGO – ATOR / MEDIADOR E A SENSORIALIDADE DA PALAVRA = IMAGEM 117
Ator – apoio na essência da palavra – interpretação orgânica – abertura ao novo 119
O estado de entrega – dissecação do significante 120
Ansiedade x visualização do verbal-sensório 121
Voz – imagem – sensorialidade – jogo 123
Corpo / voz / gesto / movimento 127
Postura performática do ator 129
JOGO E O PRINCÍPIO DE CONTINUIDADE NO TRABALHO DO ATOR 131
Princípio de continuidade 131
A idéia do acaso 134
O agora-já do ator 134
Ator – procura eterna, nunca chegada 135
EMOÇÃO-JOGO E ORALIDADE (POSTURA DO ATOR DIANTE DO TRABALHO TEATRAL-ORAL-EMOCIONAL) 137
Emoção / jogo – escritura x oralidade 138
Ator – senhor da emoção e não seu escravo 140
Ator-jogador: eEquilíbrio entre razão / emoção 141
Ator – amor à primeira vista pelo personagem – posterior elaboração 143
Ator / jogador – opera com o sutil das emoções 143
Emoção peculiar ao ator e ao fruidor, distintamente 145

CAPÍTULO III – MELOPÉIA OU "A DANÇA PRIMORDIAL DE SHIWA" 149
Platão e Aristóteles – melopéia 152
Etimologia da palavra melopéia 156
O ator/jogador e a melopéia 157
Tragédia e melopéia 157
Jogo-melopéia e oralidade 159
Melopéia – humanidade, arte, técnica, "sopro divino" 160
Sinceridade e verdade do ator na melopéia 161
O "estado alfa" da interpretação teatral 162
A melopéia e o "bailado primordial de Shiwa" 163

CAPÍTULO IV – ATOR/PLATÉIA – ELOQÜÊNCIA TEATRAL PARA PERSUASÃO EMPÁTICA 165
Ator / jogador – empatia com a platéia 167
Ator / platéia – antipatias / simpatias / empatias nesta eterna tensão a dois 169
Persuasão – empatia e paixão 170
Eloqüência / oralidade / empatia x textos pernósticos 171
Platéia – cumplicidade na interpretação do ator 172

CONCLUSÃO 175

BIBLIOGRAFIA 183

POSFÁCIO 189

Introdução

Da arte do ator, sabe-se muito e pouco. Muito, na medida em que, por motivos de ordem psicológica e sociológica (...), o ator foi durante muito tempo objeto de fascinação e até mesmo de idolatria social. O ator parece pertencer a um universo mágico. O seu lugar é "o outro lado do espelho". No sonho coletivo, o monstro sagrado, a diva e depois a "star" vieram naturalmente substituir os deuses e as feiticeiras, as figuras e os mitos que não poderiam se adaptar aos tempos modernos (...). E, assim mesmo, sabe-se pouco sobre o ator. Pois, comparado aos outros artistas, ele sofre de uma desvantagem insuperável: sua obra é efêmera.

Jean-Jacques Roubine
A arte do ator

A razão destas teorizações é minha própria história de vida. Muitos anos de vivências profundas com o teatro, experiências concretas no palco, serviram-me como ponto de partida para compreender, efetivamente, o que necessita ou não necessita o ator em seu trabalho; o que é melhor ou pior para si, em suas amplas e vastas abordagens; e de quais instrumentalizações, eficientes, ele precisa para resolver-se técnica, emocional, empática e poeticamente, sempre com uma madura postura lúdica, a fim de tornar-se um ator, artista, poeta de fato, não só de ato.

A validade deste estudo assenta-se em muitos aspectos, a começar pelo início de tudo que vivi em 30 anos de teatro, desde minha infância e adolescência no circo, com a Companhia de Teatro Maracanã, dirigida por José Fortuna, meu pai. Fazia, em família, teatro picadeiro, interpretando os mais diferentes e possíveis personagens (crianças, jovens, velhos, personagens dramáticos, trágicos, cômicos etc.), aliás, como acontece no circo, e fiz nove anos de um teatro considerado elaborado, requintado ou, se quiser, sofisticado, protagonizando os espetáculos do diretor Antunes Filho, reputado como dos melhores no cenário brasileiro. Neste interregno, foram-se três anos de Escola de Arte Dramática – EAD, vinculada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – USP. Além de outros tantos anos de cursos

feitos no Brasil e no exterior, palestras, aprendizados na área da expressão-estético-vocal com os mais abalizados profissionais do ramo, como Mara Suzana Behlau, fonoaudióloga, doutora em Distúrbios da Comunicação Humana pela Escola Paulista de Medicina e membro especialista adjunto à Michigan State University, e a fonoaudióloga com especialização em Estética da Voz, Maria da Glória Beautmüller, do Rio de Janeiro. Tudo para que em mim se fizesse recuperar, como fruto de necessidade e vontade, a arte desta "calíope perdida" que, filha de Júpiter, mãe de Lino e de Orfeu, é a musa grega da poesia heróica, da epopéia e da eloqüência.

Além das duas renomadas profissionais que mencionei, mantive contato com os processos de trabalho de Eudosia Acuña Quinteiro, Mariajosé de Carvalho, Nelly Laport, Milene Pacheco, Nancy Miranda, Edmée Brandi de Souza Melo, Léslie Piccolotto Ferreira e Paulo Pontes, todos competentes profissionais da voz, alguns até com especialização em dicção estético teatral. Sem contar – o contato que tive com certas formas codificadas de representação teatral do Oriente: nô, kabuki, butoh, Ópera de Pequim, danças balinesas ou tailandesas, kathakali – e o conhecimento dos processos de trabalho de Peter Brook, Andrei Serban, Robert Wilson, Kasuo Ohno, Pina Bauch, Piter Stain, Eugênio Barba, Dario Fo, Tadeus Kantor e Tadashi Suzuki.

Esse material muito me serviu de apoio, porém, minha proposta vai por outros caminhos. Tenciono mexer de forma um pouco diferente com a oralidade, distanciando-me completamente da possibilidade de oferecer mais um manual de exercícios vocais, o que já foi sobejamente realizado ao longo de anos, pelos profissionais mencionados.

Pretendo discutir a oralidade numa tênue e perigosa fronteira: autor (escritura) x ator (oralidade/voz). Para tanto, foi necessário estudar:

a) a possibilidade de desbravamento técnico do ator;

b) a chegada a um momento de síntese, com requinte, estado humanotecnopoético: melopéia;

c) a envolvência com a platéia através da eloqüência, persuasão e empatia vocal.

Este triângulo é sustentado pelo elemento de domínio do ator em completa situação teatral: o jogo.

Direcionar meus estudos para a oralidade no teatro implica a teorização de parte de meu cotidiano vivido nele, em que fui cobaia de mim mesma, além de fortalecer a reflexão de que o homem, incapaz de se manter sem trocas com o mundo exterior, tem no teatro a arte que favorece esta possibilidade de ligação entre o interno e o externo, oportunizando um conhecimento maior do eu. São tantos *eus*, simbiotizados em tantos *outros* personagens, que o ator passa a auto-aprofundar-se, a autoconhecer-se mais, no leque de variações às quais, tantas vezes, emprestou o seu "simesmo".

Frente à necessidade de um respaldo em autores e teorias, minhas argumentações se fundamentam basicamente na *Arte retórica* de Aristóteles, no que pude desenvolver em termos de: retórica x eloqüência = persuasão e empatia. Retórica (arte de bem argumentar). Eloqüência (arte de bem dizer o que se argumenta = estética oral, califasia, calirritmia, califonia).

Aristóteles, em sua *Arte retórica*, argumenta e defende a dimensão do discurso oral como partindo da similar grandeza do discurso escrito – a eloqüência do falar depende da magnitude do argumentar, assim a persuasão. Eu, de forma um pouco diferente, a despeito de me apoiar na riqueza das argumentações aristotélicas, desejo distanciar esta fronteira, propondo que a beleza califásica do ator, sua expressão corpóreo-vocal, independe da beleza do texto escrito argumentado, ou melhor, depende com certa relatividade. Este, quando muito, pode interceder sutilmente na arte de falar do ator; quase nunca, a oralização no teatro está parametrada pela argumentação. Peter Brook refere-se ao diálogo escritura/oralidade, nos seguintes termos:

> *Há uma relação muito estranha entre o que está nas palavras de um texto e o que fica entre as palavras. Qualquer idiota pode declamar as palavras escritas. Entretanto, revelar o que acontece entre uma palavra e a seguinte é algo tão sutil que geralmente é muito difícil distinguir com certeza o que vem do ator e o que vem do autor. No século XIX, muitas vezes as grandes interpretações brotavam de textos medíocres; há descrições de páginas inteiras da imensa gama de emoções conflitantes que Sarah Bernhardt conseguia expressar entre o momento da chegada do amante ao seu quarto de doente e seu grito: "Armand!" (Cena VI do 5º ato de* A dama das camélias, *de Alexandre Dumas). A complementação da peça com expressões faciais muito carregadas e grande detalhamento gestual parece ter sido a característica da interpretação do século XIX. Quanto mais fraco fosse o texto, tanto maior para o artista a oportunidade de dar-lhe carne e sangue* (1994: 36).

De acordo com Aristóteles a retórica não se enquadra num gênero particular e definido, mas tende a se assemelhar à dialética. Igualmente manifesta é sua utilidade para o ator em seu trabalho. A tarefa da retórica não é persuadir, mas é discernir os meios de persuadir a propósito de cada questão (argumentação), como sucede com todas as demais artes, neste caso com a oralidade teatral, em que o objetivo final do ator é, mais do que persuadir, enfeitiçar a platéia (eloqüência).

Fundamenta Aristóteles que o estilo escrito é o mais exato; o estilo das discussões, portanto o estilo oral, é o mais dramático. O primeiro comporta

os caracteres, o segundo, as paixões; daí dizer-se que os atores buscam os dramas patéticos. Sobre isto, dirijo meus argumentos ao estudo da solidificação e permanência do discurso escrito que o autor oferece ao ator, em contraposição à forma de volatização, cromatização e nomadismo com que este transforma a sacralidade escritural criando um novo espaço oracular – o da oralidade, espaço do efêmero em que o instantâneo pode se tornar eterno e o eterno instantâneo no evento cênico.

O ator, senhor da palavra oral, tem o poder de usá-la como poderoso instrumento à sua liberdade ou à sua escravidão cênica, podendo desenvolver-se de maneira mais ampla ou acanhada, mais correta ou incompleta, na medida do maior ou menor domínio da expressão vocal. Através dela, permite – via de acesso fácil – que sua personalidade artística revele-se enevoada, sombria e confusa ou iridescente, empática e fascinante.

Aristóteles auxilia-me com sua *Arte retórica* no cercamento do universo maior de meu contexto (ator x autor = voz x escritura), porém, para trabalhar a técnica (primeiro elemento condutor), recorro à experiência dos orientais apenas como opção por um modelo de apreensão de técnicas, em meu entender o mais eficiente para o ator, conforme já vivenciei.

Sei o quanto é diferente uma ideologia da outra – zen-budismo x taoísmo, por exemplo. O zen-budismo dos japoneses, mais transcendente, silencioso, passivo e de direta comunhão com o cosmo; o taoísmo dos chineses, muito menos transcendente, mais ativo, menos contemplativo e mais prático; porém, ambos divorciados da lógica do pensamento ocidental e da estrutura rígida do cartesianismo. É o que me fascina como proposta para o ator nesta nova forma de conquista do domínio de seu corpo e voz.

No capítulo em que trato da técnica, muito me valeram as teorias zen-budistas do mestre Daizetz T. Suzuki rediscutidas pelo alemão Eugen Herrigel em *A arte cavalheiresca do arqueiro zen*, porque, ao compreender que o arqueiro zen quando dispara a flecha atinge a si mesmo chegando a um momento mágico, o da iluminação, compreendo também que o ator ao incorporar completamente a dimensão técnica, se transforma nela e ela nele; a relação causa-efeito é desprezada; a separação sujeito-objeto é ignorada. Ambos se iluminam e se transformam num só.

É trabalho o jogo, a postura lúdica do ator, baseada nas teorias de Johan Huizinga em *Homo ludens*. Aliás o jogo é a própria razão de ser de todo meu percurso, sem ele e sem prazer (mandamento primeiro dos orientais) não há técnica, não há contato empático ator/platéia, difícil eloqüência, impossível persuasão. Sem jogo não há teatro. O ator deve ser incentivado a jogar permanentemente, procurando ser o maestro genial de um jogo fascinante: a oralidade em sedução.

Embora sejam as teorias destes três autores as que melhor me conduzem, a honestidade de meus argumentos como um todo depende de muitas outras.

Toda uma rede é tecida a partir de elementos fundamentais a serem desenvolvidos e conquistados como forma de conhecimento pelo ator, para que ele consiga transcender seus próprios limites de criação. Procuro argumentação sobre teorias pinçadas de diferentes autores que precisam ser compreendidas, rediscutidas e repensadas pelo ator. Daí então, construir-se uma postura de compreensão e atuação cênicas alicerçada com solidez.

O ator – depois de percorrer caminhos de pesquisa e procura diversos em que o destino é uma expressão vocal mais orgânica, comprometida com os processos dinâmicos e cíclicos da vida – pode chegar a estágios que o eleve das atuações comuns de simples atores. Caminhos que se direcionem a expressividades inéditas (com jogos múltiplos de possibilidades), criadas por comediantes no sentido diderotiano, sempre em busca de originais associações para a interpretação teatral. Processos estéticos que atinjam momentos requintados de poesia – melopéia. Este termo serviu-me para trabalhar um momento, que todo ator deseja atingir, o famoso *estado de graça*. O termo "melopéia" foi conferido à história por Aristóteles, referindo-se aos poetas gregos quando oralizavam suas poesias nas ágoras e praças públicas. Seus textos poéticos oralizados, conseguiam uma espécie de melodia, musicalidade, uma *cantilenagem* no sentido mais comum, fruto da própria vivacidade associada à oralização, por isso eram chamados, na Grécia, aedos ou rapsodos errantes. O que eles conseguiam com esse *resultado cantante* era a melopéia. Sem uma técnica amplamente dominada, com as armadilhas espertas de seu *eu jogador*, o ator não atinge um requinte em que o hemisfério vocal é parte de uma totalidade poética: melopéia ou síntese humanotecnopoética (beleza oral teatral = inteligência + imaginação + criatividade + intuição + naturalidade + humanidade), podendo desta forma conquistar a platéia não apenas com simpatia, mas a alma da platéia com empatia: um encantamento irresistível.

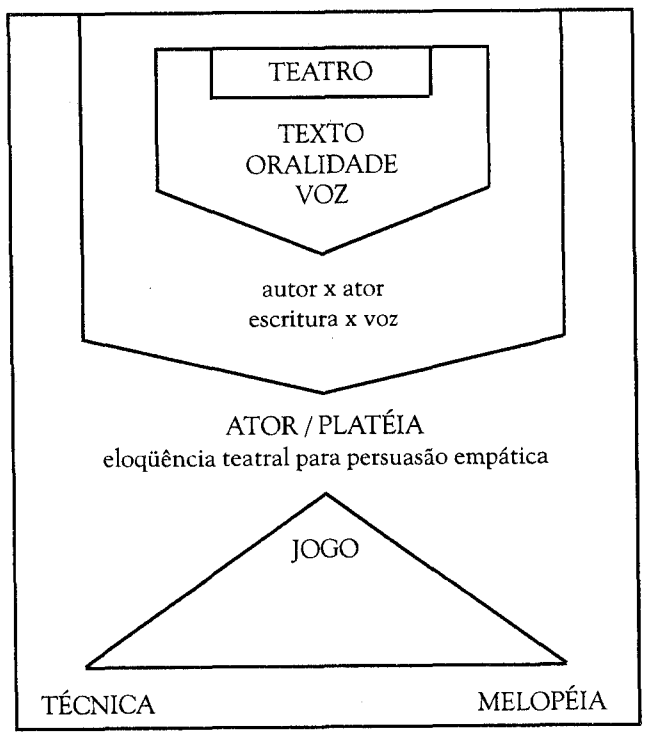
Procurei extrair um aspecto do vasto território que é o processo de criação total do ator: a voz/oralidade, compreendendo palavras e/ou onomatopéias (risos, choros, gritos, sussurros etc.), enfim, toda e qualquer emissão vocal que o ator emite em cena (ou fora dela: gritos de coxia, por exemplo). Não desejo abordar o *falar pelo falar* do ator, porque, se assim o fizesse, estaria transformando este trabalho em mais uma cartilha ou manual de voz, como tantos que há por aí (alguns inclusive muito eficientes para o ator). Desejo enfocar como o ator vivifica em oralidade, a sacralidade escritural do autor. Um grande ator tem a possibilidade alquímica de transformar um texto escrito, insignificante do ponto de vista de sua estrutura lingüística, num discurso oral extraordinário e torná-lo emocionalmente empático, contundente, persuasivo e divinamente poético. A recíproca é verdadeira. Um ator, de pouco domínio técnico, precários recursos orais e ingenuidade no tratamento lúdico, pode, rompendo com a unidade na recriação da escritura, tornar

desinteressante o mais honorável de todos os autores. Confessava Quintiliano (c. 30 Roma? – c. 100), o mais veemente contestador da sofística: "um discurso, mesmo medíocre, mas defendido por uma ação enérgica, terá mais peso que o melhor discurso, se este for desprovido dela" (apud LICHTENSTEIN, 1994: 112).

Uma vez esclarecido meu objeto de estudo, e o que desejo dele trabalhar, objetivo cercá-lo dentro da seguinte estrutura discursiva:

TÉCNICA, JOGO, MELOPÉIA, PLATÉIA (ator/platéia – eloqüência teatral para persuasão empática).

Num gráfico, sintetizo as idéias principais de meu percurso, entrelaçando-as:



Tratando-se de um ator velho, ultrapassado, tradicional no sentido pejorativo, a suposição é certeza; para o ator novo, moderno, aberto ao porvir, neutralizado do desejo de permanecer no passado, a suposição é experimentação. Aqui defendo a interconexão UNO no TODO e TODO no UNO – um ator, artista, poeta de verdade. Julgo estar certa ao afirmar que o ato teatral garante-se como um conjunto de signos que objetivam comunicar algo,

pressupondo concomitante decodificação. É um tipo especial de linguagem com código híbrido, tecido com o entrecruzamento de outras tantas linguagens (os gestos do corpo, os movimentos do rosto, os diferentes ritmos da fala, as pausas, a colocação, a entonação, a projeção da voz, diferentes modulações, que funcionam como contrapontos e complementos não-verbais ao verbal). Sobre isto, propõe Lúcia Santaella em seu artigo "Por uma classificação da linguagem visual", referindo-se à verbalidade oral:

> *Assim, como código híbrido, o verbal oral só poderá ser perfeitamente descrito quando as três grandes matrizes classificatórias (musical, visual e verbal escrito) já estiverem construídas, visto que a partir disso se torna possível caracterizar os cruzamentos que operam no agenciamento da linguagem oral* (1989: 49).

Este trabalho não propõe um método, embora esbarre em um possível método. É difícil reduzir um processo de criação tão complexo, como é o teatro, a passos de manuais, apostilas ou cartilhas. Além disso, todo método é sempre útil, mas não é mecanicamente transportável. O que proponho, isto sim, é fundamentar, com a busca de diferenciados amparos teóricos, o que vivi (concreta e empiricamente) no teatro, ao longo de tantos anos de minha vida, sobretudo com relação ao universo vocal do ator, dentro de seu contexto técnico-emocional-lúdico e poético. Uma vontade de teorizar uma prática vivida, uma forma de achar possível *capturar o incapturável*. Além de propor sistemas de abordagem e instrumentalização corpóreo-vocal para uma poética da oralidade teatral, como expressão e até possível desconstrução da escritura.

O ator pode transcender a escritura, repensá-la, repropô-la, rediscuti-la oralmente, redimensioná-la efetivamente.

Se cabe ao reino da palavra no teatro transformar-se em espetáculo, cabem também os sons vários, as onomatopéias, os zauns, os neologismos, daí justificar meu estudo como uma poética da emissão oral (qualquer) – choros, gritos, risos, sussurros etc. –, e não somente da palavra, embora esta se encontre na medula da manifestação teatral.

O *Rigveda*, livro sagrado entre os hindus, registra que da palavra vivem todos os deuses; da palavra vivem os gênios, os animais e os homens. A palavra é imperecível, primogênita da lei, mãe dos Vedas, umbigo da imortalidade. Meu desafio vai ao ponto de propor um ataque do ator à *imortalidade* da palavra escrita, para fazer renascer a *mortalidade* da palavra oral. Um confronto provocador a este primogenismo escritural. Uma emboscada a esta estrutura, a princípio congelada para o ator que, se bem preparado, pode ser um poeta da emissão, um poeta/esteta da oralidade, tornando-a tão sagrada e eterna quanto a imperecibilidade escritural.

Vincula-se a meus propósitos um estudo sobre o domínio proxêmico e cinestésico do ator em cena. Elementos complementares à beleza da oralização. Dois outros membros deste universo entrecruzado de linguagens chamado teatro, que estabelecem relação fecunda com a oralidade, são a cinestesia (linguagem dos gestos) e a proxêmica (linguagem das distâncias). A primeira pretende codificar os gestos humanos (acoplados ao movimento) enquanto unidades de significados organizáveis em sistema. A segunda estuda o significado das distâncias entre os vários sujeitos falantes. Gestos, movimentos e distâncias constituem o universo espácio-temporal do ator. Cada gesto é um signo carregado de significação, partes de uma composição – a linguagem teatral global.

Na verdade, tudo deve estar relacionado, signos em constante interação (e ação). Um gesto de mão pode vir acompanhado (ou não) de um olhar equivalente, de uma atitude, de um movimento, de uma expressão facial e de uma distância também equivalente (ou não) ao significado que se quer transmitir. Uma emissão oral a pouca distância possui um significado, a maior distância possui outro, e se o ator emitir em movimento, outro significado ainda. A isto chamo *coesões e distensões da linguagem teatral paralingüística.* A cinésica (linguagem dos gestos) e a proxêmica (linguagem das distâncias) funcionam, então, como suportes à emissão vocal. À guisa de exemplo: um rei, em condições normais, nunca falaria com seu súdito a meio metro de distância e limpando os olhos com o punho do manto real. Além disso, falaria com a rainha também em distâncias e com gestos diferentemente específicos.

Fundamento a opção por este tema e conteúdo, ou seja, estudar um aspecto técnico da preparação total do ator, a voz, por acreditar o quão indispensável ela é para o ator, principalmente, e demais profissionais da palavra falada. Com estas teorizações, procuro oferecer instrumentais para aprimoramento do manuseio e amplitude de abordagem do objeto vocal do ator em geral. Portanto, desvinculo-me do caráter particular, que poderia ser entendido como a descrição inoportuna, desagradável e pretensiosa de minha autobiografia, dado a longa experiência que vivi no palco. Experiência apenas aproveitada como ponto de partida, para investir no caráter geral, amplo, oferecendo teorizações não sobre e para um ator, mas atores, teatro, oralidade, incluindo uma nova atitude de consciência, de segurança e concentração.

Assim como uma fotografia representa uma imagem congelada, morta ou estática, atores estereotipados acabam por viver ou representar também imagens congeladas, sem a internalização dos processos e dos movimentos cíclicos da vida. Desta forma, pretendo mostrar como o ator, no domínio da expressão oral, pode utilizar o intelecto fora do palco, num sentido de programação da estrutura vocal, mas, ao se expressar em cena, ele deverá falar através de seu corpo, sentidos e sentimentos, daí afirmar que o ator não pensa quando atua, mas é pensado.

O intelecto, sem dúvida, é fundamental no percurso do ator, no entanto, o que quero salientar aqui é o quando e o como servir-se dele nos momentos adequados. Para o ator o intelecto funciona como um arquiteto, ou seja, ele será responsável por todo levantamento teórico e analítico envolvido no desenvolvimento de seu trabalho, investindo assim na busca dos porquês (processos) de seu personagem. Feito isto, ele deverá tornar instintivo (vivo, orgânico) o que já sabe intelectualmente. Deverá deixar o corpo fazer o que o intelecto arquitetou. Eis uma das grandes provocações de jogo no processo do ator. Daí meu investimento em demonstrar como o ator transfere as aquisições ou informações intelectuais para o espaço orgânico. O intelecto para o ator é um ótimo servidor, mas também um péssimo e tirânico senhor.

A verdadeira expressão do ator encontra-se em movimentos que devem partir sempre *de dentro para fora*, ou seja, a materialidade do *de fora* é preparada cavilosamente numa espécie de combustão de energia intrínseca – *o de dentro* – construída com levantamentos, estudos e subsídios de tudo o que é possível para a construção do estofo da profundidade: ponto de partida para posterior viabilização. Identifico a realidade do *de fora* com o que é material, objetivo, palpável, nominável, operativo. E a realidade do *de dentro* com o que é subjetivo, interiorizado, intangível, inominável, enfim, o que diz respeito às vibrações, potências e energias da pessoa. Esclarecendo, diria que o ponto de chegada – seu estado maior de fazer artístico – de um ator teatral depende de um equilíbrio bipolar, um diálogo agônico entre o máximo de *verdade interior* incluindo a energia psíquica e a matriz espiritual, peculiar a cada artista – chamo o *de dentro* e o máximo de pesquisa formal – chamo o *de fora*. No nascedouro desta dosagem, o artista, neste caso o ator, cava a expressão em seu isolamento, participante de que no instante da criação ele está isoladamente presente a si mesmo. Nunca o ator é tão solitário como quando entende, compreende e portanto cria seu personagem. Depois sim, doar. Alfredo Bosi num dos capítulos de seu livro *Reflexões sobre a arte*, trata deste tema quando se refere ao *lado de dentro* – um aceno aos *Irmãos Karamazov* de Dostoiévski:

> *Do lado de dentro, as coisas tampouco se passam com chã simplicidade. Quando dizemos "energia psíquica" ou "matriz espiritual", não supomos um conteúdo vazio à procura de signos, mas uma rede intrincada de vivências. "São eventos internos que sofreram uma formação histórica peculiar" e cujas articulações no tempo e no espaço demandam uma singular flexibilidade de linguagem ao longo do processo expressivo* (1989: 58).

O ator tem na respiração e no relaxamento, em que a filosofia dos orientais pode lhe servir de suporte, apoio indispensável neste processo de materialização, neste diálogo *dentro/fora*, *fora/dentro*. Além disso, esses

elementos vitais atuam como alicerces fundamentais de forças dicotômicas, em que o falar bem encontra-se visceralmente ligado ao ouvir bem e vice-versa, tudo em construção de uma poderosa coesão de forças:

> *No silêncio da presença, escutar é deixar ressoar em si mesmo as harmônicas ondas que vêm bater no tímpano: a modulação impressa ao ar ambiente pelo jogo minucioso das cordas vocais sob o impulso do sopro transforma o corpo silencioso em espaço sonoro. Ouvir alguém é recolher, no fundo silencioso de si, as modificações mais sutis expressas no espaço aéreo pela atividade mais íntima do outro. Deixar "ressoar" a palavra de outrem implica necessariamente a suspensão de todo "raciocínio"* (VASSE, 1977: 187).

Inserido ao estudo da técnica, desenvolvo o chamado "desequilíbrio vocal" ou o *estado zero do princípio*, que objetiva comparar o aparelho vocal a uma tela branca, vazia e *cheia de nada*. Construir uma espécie de superfície, desprovida de maneirismos e esterilizada contra vícios, resquícios impuros, marcas de registros inadequados, onde podem ser desenhadas, esculpidas, as mais infinitas possibilidades fonatórias. Elemento que para ser desenvolvido merece um estudo, em paralelo, da idéia do "triângulo dos sentimentos" associada ao estudo do som (altura e tessitura da voz), do sentido e do ponteio da emissão vocal. Aqui travo discussões entre a naturalidade e a beleza do sentido verbal quando pervertido em som, oralidade/musicalidade, com o apoio do ponteio (uma técnica).

Discutindo as perspectivas várias da oralidade teatral, passo por pequenas argüições acerca de um eterno companheiro, inalienável de todo ator – a ansiedade. O ator, ao postar-se ansioso em cena, provoca em si uma desarmonia entre forças, uma luta entre opostos, tensões, desloca-se de seu eixo, bloqueia sua percepção aos estímulos instantâneos e não consegue reagir a eles organicamente. Além do mais, a ansiedade no trabalho teatral tende a conduzir o ator a uma recorrência de memória, a um arquivo, a um baú de recordações, buscando formas preestabelecidas (estereotipadas) de atuar, tirando-o do *agora-já*, do inusitado e da selvageria imediata da vida. A palavra estereótipo advém do grego: *steros* = sólido, *typos* = tipo, entendendo-se, pois, que o termo se refere a algo reproduzido fielmente, algo que se torna fixo. Acredito ser o conhecimento um dos principais antídotos à ansiedade no trabalho do ator, porque, compreendendo o pleno domínio de seu corpo e de sua voz, de seu intelecto e sensibilidade, ele pode agir com liberdade de criação e expressar correta e poeticamente o que pretende. "Se ficardes calmos o auxílio estará sempre próximo" (GOETHE).

Atuando através das ações de outros homens, o ator tentará encontrar prazer em ser o criador artístico dos personagens, através do jogo dramático.

É próprio do ator ser ao mesmo tempo o um e o múltiplo, o que ele só consegue com a maestria de seu grande jogador:

> *Ele dá a cada um dos seus papéis a sua própria "griffe", ao mesmo tempo, se metamorfoseia de acordo com o que cada um desses papéis exige. Ele também é um e múltiplo por seus instrumentos de expressão: ele pode utilizar, simultaneamente ou um após o outro, os recursos da sua voz, do seu rosto, do seu gesto... E, no entanto, a sua interpretação é (em princípio) coerente, unificada. O ator é como uma orquestra de que ele seria ao mesmo tempo maestro!* (ROUBINE, 1987: 11).

Sobretudo através do jogo pode-se encontrar o prazer no efêmero cênico, diversão ou humor, elementos estes que se inter-relacionam na empreitada do ator, observados como condição fundamental, em que ele irá encontrar caminho aberto para a liberdade artística. O jogo, dessa forma, permite ao mesmo tempo diferenciações básicas entre o ator, o personagem e o mediador/investigador, sendo este último, o organizador que detém o poder de seleção, controle, discernimento e domínio dos processos dramáticos que o ator deve enfrentar. Através do jogo, o ator torna-se um criador de modelos e não um reprodutor.

Diderot, em *O paradoxo sobre o comediante*, estabelece uma analogia entre os jogos infantis e a atuação do comediante:

> *Não teríeis visto jogos de criança que foram gravados? Não teríeis visto um rapazote que avança sob a máscara hedionda de um velho que o oculta da cabeça aos pés? Sob a máscara ele ri de seus pequenos amiguinhos que o terror põe em fuga. Esse rapazote é o verdadeiro símbolo do ator; seus amiguinhos o símbolo do espectador* (1979: 190-1).

Estudo o jogo, não só como a razão subjacente do processo de criação do personagem como um todo, mas detenho-me em suas relações para com a imaginação e com o mediador/investigador na emissão oral. Fundamento o que é este tríplice eu lúdico: ator x personagem x mediador/investigador. Analiso o jogo e a emoção do ator em seus imbricamentos com a oralidade. Ator, um esteta da emoção, um senhor e nunca um seu escravo.

Todo trabalho com esmero na técnica, na emoção, no requinte da emissão do som (melopéia), apoiado no talento do jogador, desencadeia-se para o maior de todos os objetivos do teatro: persuasão e empatia com a platéia. Em minhas últimas abordagens, trato da relação ator/platéia enquanto eloqüência teatral para persuasão empática.

Desejo com este trabalho eliminar do ator a banalizada idéia, equivocada, absurda, de que o emocionante é fazer teatro movido quase que exclusivamente por uma subjetividade excessiva, por uma crença ingênua na verdade da intuição e no famoso *furor uterino* da emoção, teatro feito *na raça*, teatro feito *com garra*. Engano este que peca por transformar o espetáculo teatral num feixe caótico de signos emaranhados, confusos, distanciados de um estudo real, fecundo, profundo, científico, destinando assim, a concepção como um todo, a perder-se em meio a uma sucessão de falas e gestos ilógicos, descontínuos e arbitrários.

No livro *Estética da voz – uma voz para o ator*, a fonoaudióloga Eudosia Acuña Quinteiro assim se refere a esse tipo tão característico de postura dos chamados atores intuitivos (por sinal, só intuitivos...):

> *O fato é que, ao soar o terceiro sinal, ativa-se o grande grito nacional de entrada em cena: "na hora sai!". Mas será que sai mesmo?, ou mais uma vez acontece aquela montagem "tapa-buraco", muito comum entre nós, e onde de longe se percebem a pobreza de recursos científicos, a ausência de técnicas mais apuradas, a falta de conhecimentos específicos, que fazem parte da síndrome que envolve nosso teatro profissional?* (1989: 13).

Citação que me leva a afirmar: o grande ator vibra de imediato assim que conhece o personagem, emociona-se, porém, vai aos poucos se movendo pelo levantamento das significações; pela compreensão racional das circunstâncias propostas; pelo estudo, *a priori*, apolíneo do personagem, para, *a posteriori, dionisizá-lo*. O trabalho do ator corre o risco de tornar-se inconstante, demasiado subjetivo, meramente apaixonado, somente intuitivo, de âmbitos particulares, pessoais e não universais, à medida que ele não domina plena e completamente o código teatral – seu objeto – e, pior do que isto, deleita-se em permanecer apenas no emocional. Daí minha insistência no preparo técnico do ator. Mas uma técnica tão apurada que o possibilite esculpir não só a voz mas o corpo no tempo e no espaço, acordar memórias, atualizar energias, rediscutir idéias. Ações físico-mentais transformadas em arte.

Num primeiro momento, é intuição e emoção. Num segundo, é ciência e muita ciência. Num terceiro momento, a ciência invade o organismo, filtra a intuição e administra a emoção. Daí por diante, tudo se torna luz.

O ator em seu fazer teatral mergulha na aventura fascinante da criação e entre as perturbações cegas, jubilosas, deste caminho ilusório e a concretude materializada do vôo incluo-me tentando propor que o ator – criador – artista seja, antes de tudo, um geneticista, a perceber *sua criação artística por dentro*, como tão oportunamente propõe Cecília Almeida Salles. Bastidores vividos e vistos com objetividade, distanciamento, suporte teórico, coerência,

inteireza e rigor científico. Então, aí sim, espiritualizar e poetizar para fazer o outro – receptor/platéia – sonhar. Depois de cada espetáculo, volta o ator para seu destino: eterno errante das ribaltas.

Presumo faltar ao teatro brasileiro propostas teórico-práticas novas e efetivas que realmente contribuam para as abordagens do ator em seu vasto campo de interpretação teatral, um peregrinante e mágico caminho. Estão contidas em minha pesquisa algumas tentativas que o possam nortear. É de fundamental importância que o ator saiba conscientemente ser o dono de um jogo maravilhosamente infernal e, com tal mestria, sentir-se também o operador de seu foco energético-emocional, tão sedutor porque vivo, porque vida, porque a luz do fato estético teatral.

Entendo que, aprendidos e aplicados em profundidade pelo ator, os estudos que apresento poderão levá-lo à amplitude da consciência do papel que lhe é devido no teatro. Consciência de que é um gerador de signos, seja através da oralidade, da atitude, da cinésica, da proxêmica. O ator passará a compreender que pode agrupar todas essas *línguas* discutidas, em função de uma *linguagem maior* – a linguagem teatral, e com isto tornar mais eficiente a relação entre os personagens e a platéia. Ele adquirirá instrumentais para autocorrigir-se, através de seu próprio autoconhecimento, do conhecimento dos próprios signos que opera e, como ser autônomo, deixar de lado a cômoda posição de esperar do diretor todas as soluções, acatando-as como verdades últimas. O ator deve provocar no diretor um desejo de investimento, ou seja, o diretor encontra estímulo para atuar como um desbravador do ator, ajudando-o a materializar em expressão estética suas possibilidades inerentes.

Como lembra Peter Brook:

> *O diretor deve estar atento ao momento em que o ator se embaralha em suas próprias intenções, mesmo se elas são corretas, ao momento em que ele deve ajudar o ator a reconhecer e superar seus próprios obstáculos. Tudo isso surge do diálogo e de uma espécie de dança entre o diretor e o ator* (apud ROUBINE, 1987: 89).

Para o ator Raul Cortez:

> *Antunes não exigia que o ator, fora do teatro, tivesse um comportamento asséptico. Não era isso ainda. Mas exigia uma doação muito grande, horários rígidos de ensaio, presença constante – nunca papos, fofocas, desvios de atenção –, exigia que as cabeças estivessem voltadas para o próprio teatro. Que o ator fosse, de fato, um artista. Ele queria mudar o comportamento do ator* (apud MILARÉ, 1994: 66).

De qualquer forma, este é um diálogo que se mantém eterno: ator e diretor – uma relação simbiótica? Uma integração para futura liberdade implícita? Ator – resposta escapista às garras paternalistas do diretor? Ator e diretor – um jogo de poder ou manipulação? Enfim, desejo insistir: um ator completamente preparado principia o esboço de uma relação inteligente entre ator e diretor, um padrão saudável, uma construção que se erige mediante diálogos constantes, tudo em prol do instante epifânico final: o espetáculo.

Encerro esta introdução realçando meu propósito do ponto de vista da estrutura discursiva deste livro: recorrência a generosos amparos teóricos; recorrência a caminhos que se caracterizam por sua diversidade; percurso por ladeiras de imbricados, mas indispensáveis, conceitos entrecortados, sempre atenta a um compromisso de eficiente procedimento estético. Teorias complementares que foram emprestadas, parafraseadas, aproveitadas como faróis na iluminação de minhas propostas.

Recusei, por opção própria, a utilização de *uma* e *apenas uma* teoria, mesmo porque o preparo e o estudo de uma atividade tão complexa como a do ator não se sustenta com o apoio nas singularidades das idéias, mas na sua multiplicidade e diferenças. Por isso passar de Aristóteles a Peirce, a Bachelard, a Sartre, a Diderot, a Huizinga, a Grotowski, a Herrigel, Stanislavsky, Vernant, Zumthor e ainda ousar tocar nos ensinamentos milenares dos orientais. Claro que, dentre todas as teorias estudadas, algumas mais estreitamente ofereceram-me suportes inexoráveis, conforme o exposto.

Mais do que isto: desejo tornar público meus testemunhos do quão complexo foi tecer o discurso escrito sobre os anos de perseguição tenaz em que me debrucei neste *tema da minha vida*, porque a prática, a experiência, o ator, o teatro, encontram-se em mim, como história, há muito. O que me encorajou e como tal reconfortou foi conhecer o excerto do texto de Otávio Paz:

> *Não há palavra original. Cada uma é metáfora de outra palavra, que é metáfora de outra palavra, que é metáfora de outra e assim sucessivamente. Todas são traduções de traduções, na qual o verso é o reverso e a fixidez é sempre momentânea.*[1]

Ao entender este excerto e ao perseguir os entendimentos da estética do teatro e do ator, e amarrá-los com a integração da linguagem acadêmica, sentime com mais coragem, disposta a enfrentar com sensibilidade e tentativa de rigor científico meu (i)lógico diálogo com o palco, com o teatro, com a vida.

1. Citação de José Américo Motta Pessanha em palestra sobre "O ser e a linguagem" no Centro Cultural São Paulo, em maio de 1990.

Capítulo I

A Técnica Vocal

Considerações Gerais

O ator que realiza uma ação de autopenetração, que se revela e sacrifica a parte mais íntima de si mesmo – a mais dolorosa, e que não é atingida pelos olhos do mundo –, deve ser capaz de manifestar até o menor impulso. Deve ser capaz de expressar, através do som e do movimento, aqueles impulsos que estão no limite do sonho e da realidade. Em suma, deve ser capaz de construir sua própria linguagem psicanalítica de sons e gestos, da mesma forma como um grande poeta cria a sua linguagem própria de palavras.

Grotowski
Em busca de um teatro pobre

Fui buscar o eixo destas teorizações no arquivo de minha história de vida. Ao longo, fui investigando em práticas sucessivas de representação teatral, no circo, no teatro, palco/arena, palco/italiano, as possibilidades mais inesgotáveis de utilização da voz, em que entidades gráficas dialogam com entidades fônicas, e para o que o ator pode fazer delas e com elas. Considero a voz, neste corpo teórico, a matéria central do ator-criador, a maior das seduções sensíveis de toda uma estrutura de interpretação teatral. A que forma refiro-me nestas relações? A uma forma muito, mas muito maior do que simplesmente a que faz o ator falar; mais extensa do que a simples e óbvia forma técnica; uma forma estética global, a compreender: corpo, razão, emoção, criatividade, jogo, humanidade. Uma verdadeira poética de expressão oral no teatro, construída pelo mestre maior do jogo, o ator: o próprio jogador mágico.

A voz apresenta, como todas as matérias do artista, em si mesma, características de resistência; flexibilidade; domínio; insubordinação do ator sobre ela ou dela sobre o ator; mas, simultaneamente, a matéria apresenta também o poder de permitir para o não permitido; de extroverter para o não extrovertido; de impelir para o não impelido – porque carregada de possibilidades, um desafio às devastações. A matéria resiste. O ator enfrenta. A matéria e o ator transformam-se.

Importa-me defender a imensa vontade do ator em negociar com a matéria: vencê-la e autovencer-se nela; superá-la e auto-superar-se nela;

descarnar-lhe os limites e autodeslimitar-se nela. A voz, para mim, é uma das matérias mais importantes do ator. Sem dúvida, a arte de representar no teatro compreende uma estrutura global, portanto, embora focando meus postulados na matéria voz/oralidade, certa e automaticamente tangenciarei outras e tantas outras matérias próprias do ator.

Ao longo do processo o ator vai reinventando e ampliando, paulatinamente, o significado da matéria, ateado a uma imensa conexão afetiva com ela, o significado de sua plenitude vocal formada em dinamizadas transformações sucessivas. Cecília de Almeida Salles refere-se a uma troca recíproca de influências entre o artista e a matéria, na qual assistimos a um interessante processo de reinvenção da matéria ao longo da criação. E, mais ainda, mexer na matéria implica mexer no ator; mexer no ator, implica mexer na matéria; assim como mexer na palavra implica mexer no poeta. Há um princípio imanente nisso tudo: a matéria do ator é ele mesmo. A grande sina é ter ele mesmo, nele mesmo o tempo todo, como matéria e objeto de si. A matéria voz, dentro do desígnio do ator, vai sendo alquimizada de matéria-material bruto, em matéria-material arte, estetizada.

Imprescindível se faz que o ator conheça as leis todas da natureza das matérias, as leis essenciais, em meu caso, de sua estrutura fonético-psico-física, conheça os cânones que regem seu império vocal. E conhecer estas leis compreende uma atitude de predisposição à experimentação técnica e com isso vislumbrar a realização progressiva de desígnios previstos. Aliás, síntese de vários desígnios possíveis, diante do projeto poético do ator: uma diligência singular. Um comando estético. O ator tem na linguagem oral uma grande onda que súbito jorra os mais intensos e variados matizes. Surpreendentes.

Voz e fala são coisas diferentes. O indivíduo privado do ato de falar (sistemas já codificados), mas liberado no ato de emitir sons com a própria voz, pode, em qualquer momento e situação, manifestar seus estados afetivos, suas necessidades imediatas, pode, enfim, comunicar-se.

> *A voz é a expressão do momento emocional da personalidade. Ao enunciarmos nosso pensamento em voz alta, transmitimos mensagens através da voz e das palavras utilizadas, mas estas nada mais representam, que parcela ínfima daquilo que acabamos de comunicar através das vibrações sutis da nossa voz* (MELLO, 1984: 47).

> *(...) pois a voz, de fato, é mais que a palavra. Sua função vai além de transmitir a língua. Ela não transmite a língua; antes se diria que a língua transita por ela, voz cuja existência física se impõe a nós com a força de choque de um objeto material. A voz é uma coisa; suas qualidades podem ser descritas e medidas – tom, timbre, amplitude, altura, registro. Várias civilizações atribuíram valor simbólico a cada uma dessas qualidades, e nas relações pessoais cotidianas, julgamos alguém por sua voz e (às vezes com má-fé) estendemos esse julgamento ao valor do que é dito. No caso da poesia oral, tais considerações determinam, para quem escuta, a percepção estética* (ZUMTHOR, 1993: 7).

Antes dos famosos e inevitáveis julgamentos, conhece-se as pessoas por sua voz. Argumenta Denis Vasse:

> *As modulações da voz fazem vibrar a caixa ressonante de nosso corpo de maneira única e específica para cada ser que encontramos: conhecemos as pessoas por sua voz. Ela nos indica, freqüentemente sem que nos demos conta disso, como num curto-circuito da consciência, a maneira de ser de cada um. Nela, como num registro musical, manifestam-se os acordes e as dissonâncias, o ardor ou a chateza, a alegria ou a angústia de uma presença que procura dizer-se a si mesma. Estas manifestações são sempre já intrincadas e encobertas pelo jogo das significações da linguagem onde a voz, a partir do momento de sua emissão, se encontra presa sem contudo se reduzir a elas* (1977: 187).

Paul Zumthor, um dos especialistas no estudo da oralidade medieval, de quem falarei mais detalhadamente, tece sobre a voz verdadeiras apologias, defendendo seu espaço consagrado no inconsciente humano como forma arquetípica; voz, imagem primordial e criadora, contém uma energia singular e configuração de traços que predispõem as pessoas a certas experiências, sentimentos e pensamentos:

> *Está ali um corpo humano, que me fala, representado pela voz que dele emana. Através da voz, a palavra se torna algo exibido e doado, virtualmente erotizado, e também um ato de agressão, uma vontade de conquistar o outro, que a ela se submete pelo prazer de ouvir. Em casos extremos, o sentido das palavras deixa de ter importância, e é a voz em si mesma que nos cativa, devido ao autodomínio que manifesta... Assim nos ensinaram os antigos com o mito das sereias* (1993: 7-8).

Voz é feitiço, enigma, poder. Voz é alma. Voz, com ela o ator atrai ou separa, une ou cinde, envolve ou rompe. Voz, magia viva, lenta ou rápida, rara. Voz, instrumento nobre do ator. Seu corpo estético-erótico. Sua carne amante e rebelde.

Isidore Isou, poeta romeno, em 1947 radicado em Paris, defende uma nova estética redimensionada pelas possibilidades da voz contra o esgotamento da escrita, que foi chamada de "o letrismo de Isou". Diz da experimentação acústica com sons não-verbais produzidos pelo aparelho fonador humano (arroto, tosse, espirro etc.), propondo o desmanche interno da verbalidade. Filiado aos projetos desconstrucionistas da linguagem – "alfabeto de ruídos vocais do letrismo" –, afirma: "a onomatopéia, como direta evocação do real, é decalque sonoro, entidade de rumor, síntese conceitual, e igualmente efeito cênico" (apud MENEZES, 1992: 115).

Quanto ao "zaum", tenho a lembrar:

> *O "zaum", denominação do setor mais radical do futurismo russo, trabalha contemporaneamente ao dadá a mesma proposta de linguagem sem sentido, de palavras destituídas de significado. Contudo, parece possuir um maior teor organizativo, ao menos na intenção, talvez em função do contato direto com as pesquisas rigorosas do formalismo russo. Se o dadá se baseia na linguagem das crianças em sua procura de uma comunicação pré-gramatical, o zaum da língua transmental recupera a linguagem dos loucos e dos folclores dialetais, procurando fixar a partir daí sua transracionalidade* (MENEZES, 1992: 12-3).

Frente à referência a estes conceitos tão pertinentes ao universo oral, é oportuno precisar algumas terminologias o tempo todo adotadas por mim e carregadas de sutis interdependências neste corpo teórico:

> Oral *(do lat. os, oris, boca). Transmitido de boca em boca. Tradição oral: feito de viva voz: "transmissão oral" (conhecemos este fenômeno através de John Giorno, Paul-Armand Gette, Michèle Métail etc.).*
> Fonética *(tomamos este título no sentido restrito dos poetas dadaístas e letristas): "fonética articulatória" (em contraste): parte da fonética que tem por objetivo analisar os* sons realizados na linguagem oral *e reconhecer o modo de produção destes sons.*
> Sonoro *(tomamos esta palavra no sentido de nos termos "multiplicado" graças aos nossos meios técnicos).*
> *Em fonética: é assim chamado todo fenômeno em que* na articulação as cordas vocais entram em "vibrações".[2]

2. Poder-se-ia ir bem longe com estas definições. Sabe-se por exemplo que o chinês troca o som pela tonalidade. Para respeitar os poetas dadá e letristas... nota-se que estes últimos entendem o alfabeto através de novas noções de fonemas. Por outro lado, as 'vibrações' no campo sonoro, ao contrário do que fazem os poetas fonéticos, se recuperam eletronicamente. Os parênteses são acrescentados pelo autor, in Menezes, 1992: 64-5, 73.

Atentemos, zelosamente, para a advertência de Eudosia Acuña Quinteiro, registrada em seu livro *Estética da voz – uma voz para o ator*, quanto à gama infinita de mitos, estereótipos e fantasias vocais que o ator alimenta durante a vida, na tentativa de tentar, frustradamente, parodiá-los; e assim, sempre mais, prosseguir fugindo da atenção, do cuidado e do esmero para com seu próprio aparelho, encaixado em seus peculiares limites e dentro de seu legítimo potencial. Ingenuamente, vive vagando por estradas que não são suas, vegetando inutilmente por territórios que não são seus, é a adoração do grave de uma voz de alguém, de um grave que não é o seu; do agudo de uma voz que também não é a sua; de uma voz de peito que quer imitar, de uma voz de cabeça, de um timbre caloroso e sensual que encontra num determinado ator, e cada vez mais distante de ouvir, sentir, dialogar com seu próprio timbre, enfim, tantas procuras estéreis, e o ator, expondo-se, sucessivamente, ao ridículo de imitações burlescas.

> *A partir das observações que fizemos ao longo do nosso trabalho com os profissionais da voz e da fala, temos percebido – e com muita clareza – que as pessoas querem ter uma determinada voz especial. Constatamos também o quanto esse desejo está estigmatizado por modelos vocais que se sucedem, no desenrolar do tempo, por modismos influenciados por estereótipos contínuos, alimentados por fantasias vocais de pouca relevância.*
>
> *Temos encontrado atores que não se importam com a voz que efetivamente têm. Querem, a todo custo, aprimorar a voz que imaginam ter. Querem possuir uma voz igual aos modelos vocais oferecidos pelos grandes esquemas sonoros de consumo, que lançam no mercado vozes e mais vozes, na maioria das vezes sem a menor qualidade, atendendo apenas às necessidades impessoais, tangidas por modismos.*
> *A falta de informação ou, o que é pior, uma informação truncada ou mesmo inadequada, faz dos atores verdadeiros joguetes de sua fantasia vocal ou então fantoches vocais, frutos de orientação duvidosa. O ator desconhece o funcionamento do seu aparelho fonador, logo, desconhece a melhor maneira de aproveitá-lo a seu favor no decorrer do seu trabalho.*
> *O problema, no entanto, não é ter uma voz assim ou assado, mas descobrir as possibilidades vocais reais de cada indivíduo, evitando-se ao máximo toda influência ou modelo e criando-se condições para que essa voz cresça, florescendo com toda a unicidade que a voz humana apresenta.*

> *A hora é de esclarecer o ator para que assuma o aprimoramento da sua voz com responsabilidade, ciente de que é a voz um dos elementos imprescindíveis ao seu trabalho cênico e que não deve ser relegada ao abandono* (QUINTEIRO, 1989: 43-4).

São diversos os pólos de ação e reação da oralidade do ator no teatro. Ainda que havendo nela algo de migrante, transitório e nômade, mesmo advinda da sacralização grafada do autor, a oralidade teatral compreende desde uma interpessoalidade da comunicação, até a intrapessoalidade, passando por todo um jogo jogado dialeticamente, até chegar ao que chamo uma sensibilidade superior, individual, seletiva: a sensibilidade artístico-estética-teatral. Penso que o ator não é o criador de suas próprias palavras, mas de seus próprios sons, ele é o criador do *como falar*, do *como emitir* o som *a priori* determinado pelo autor. Daí afirmar-se que o ator joga com os sons vocais emitidos, sejam palavras ou onomatopéias, assentados no mais apurado gosto. Gosto que leva à seleção das emoções adequadas e à aplicação elaborada nos momentos devidos.

Além disso, a capacidade de oralizar qualquer texto no teatro (agora limito-me um pouco mais à palavra) é peculiar a cada tipo de discurso escrito. Conta com uma técnica própria, uma expressão diversa, uma estética específica, enfim, uma relação entre emoção/oralidade/persuasão, elaborada diferentemente para cada produção escrita. Isto deve contar com amplos recursos na categoria do talento e da versatilidade do ator, recursos anexos ao brilho, à *luz própria*, ao poder de empatia natural do ator.

Cabe atenção, sem que se escape do aparato científico, a quatro elementos que juntos constituem a medula da atividade expressiva de emissão oral no teatro: técnica, jogo, melopéia e relação ator/platéia.

A técnica vocal sempre foi, e desde muito cedo, uma preocupação para os diversos gêneros de interpretação teatral. Desde a Grécia antiga, com o coro do ditirambo, o coro do drama satírico de tonalidade burlesca, a parábase da comédia (fala inicial dirigida ao público) que exigia dos coristas o domínio de sete técnicas vocais específicas, até as narrações épicas confiadas ao personagem emblemático do mensageiro, apresentavam formas específicas de declamação. Sobre isso, recordo-me do recurso das máscaras no teatro grego, adotado, além de outros objetivos, com o propósito de ampliar a voz do intérprete, dadas às condições materiais do local das declamações.

A partir destes tempos imemoriais, colocam-se os termos de um debate fundamental:

> *Será que a voz deve ser esse instrumento trabalhado, utensílio essencial senão único de um virtuose da declamação, meio de estilização deliberada? Será que, através de artifícios, ela deve se transformar em eco teatral dos artifícios formais encontrados no texto dramático? Ou será que, ao contrário, ela deve reproduzir mimeticamente a "vida", ser o reflexo de uma "realidade humana"? Mas, afinal de contas, talvez se trate apenas de um falso debate: os atores mais "realistas" não podem prescindir de uma técnica vocal elaborada; quanto aos "declamadores", eles não conseguem impor-se a não ser pela sensibilidade, pela precisão e autenticidade das suas interpretações. Mas esse debate nunca mais vai deixar de estar na ordem do dia* (ROUBINE, 1987: 16-7).

Dadas as evidências de algo tão fundamental ao ator quanto a poderosa teatralidade da voz, e a certeza de que para conquistá-la é imprescindível o caminho do domínio técnico, enalteço que meu propósito não é submeter o ator a um amontoado de exercícios sempre tão repetitivos e cansativos, tão mecânicos que o transformem num autômato da técnica. Pretendo outra abordagem do que seja técnica. Inicio questionando o sentido desta palavra.

A palavra técnica em si, tomada longe de um universo de inferências, analogias e relações, parece encerrar o que há de frieza, imperativo, automatismo, alienação, algo desagradável como encarar o *de fora para dentro* de qualquer apreensão.

Contudo, no sentido que não só a emprego, como a experimentei ao longo de tantos anos de atuação em teatro, técnica parece ganhar para mim uma conotação diferente, dentro de entremeanças de caráter filosófico-ideológico. Uma "filosofia de captação". Uma ideologia do saber técnico, compreendido sobre o eixo do mental, do intelectual, do espiritual. Uma filosofia que alicerce o desenvolvimento e a aplicação de possibilidades físico-psíquicas do ator.

Tal sistema assim encarado objetiva a abertura da consciência do ator que passa a viver globalmente a interpretação teatral. Uma entidade harmoniosa. O ator aprende a posicionar-se de forma ampla diante da vida, forçando-se a cultivar constantemente a essência de sua própria natureza. Estará sempre desperto a cavar a própria autolibertação à medida que se avançam os estágios. Praticar a técnica nestas medidas levará e exigirá, simultaneamente, um autoconhecimento humano e artístico em seus limites últimos. O que não ocorre se o ator tratar a técnica como técnica, algo que ele veste e desveste como uma roupa; algo que ele aplica e desaplica, aciona e desaciona como uma alavanca, nela mesma.

Adotada desta forma, como uma "ideologia técnica", uma estrutura de pensamento, uma cumplicidade visceral com o aprendizado prático/teórico, o ator recria e singulariza um modelo técnico da ordem do ideal. O ator transfigura um signo técnico convencional. O âmbito fechado de apreensão

da técnica, ou seja, a técnica desenvolvida *de fora para fora*, sem incorporação e consciência, pode conduzir o ator a resultados e manifestações intelectuais e portanto cristalizadas, em que a técnica passa a comandar palavras dissociadas de sentimentos. O ator que se desenvolve tecnicamente só com o intelecto e com uma técnica apreendida com enfoque nas exterioridades tende a ter a poética de sua criação teatral amputada. Tende a conduzir-se para um necrosamento de processo.

Consciência

Há exercícios, é claro, para o desbravamento de potenciais e o enriquecimento de recursos do aparelho fonador, os mais diversificados. Há treinamento e muito. Mas antes há, fundamentalmente, consciência. Consciência das necessidades, de leis e prioridades, dos objetivos. Consciência das dimensões e, por fim, do aprimoramento técnico propriamente dito. Ou seja, antes de exercitar qualquer exercício mecanicamente, até a saturação, é preciso criar uma necessidade real de auto-ampliação. Uma necessidade de construção de uma ponte vida/espetáculo fundada no autoconhecimento.

Referências das fonoaudiólogas Maria da Glória Beautmüller e Nelly Laport, tanto ao trabalho de voz quanto ao de corpo, representam uma anexação e complementação às minhas proposições. Afirmam que, no processo de apreensão da realidade artístico-estético-teatral, o ator deve *tomar consciência sentindo*. Dessa apreensão consciente e sensível é que o ator fundamenta suas necessidades, no sentido de munir-se tecnicamente para uma consagração expressiva, vocal-corporal de imensas proporções.

Se o ator não partir desta fecunda autoconsciência, encontra-se ameaçado à regressão, parecendo perder tudo o que havia obtido anteriormente. Seus crescimentos quanto às particularizações de desenvolvimento técnico, como nitidez de articulação, amplitude de projeção, dimensão de colocação, parecem dissolver-se em cena, projetando-se num mar de medos, deslocamentos e automatismos estéreis.

A noção de técnica que me atrevo a propor, além da idéia de exercitamento e prática conscientes, fundamenta-se como a mediadora entre o ator e sua perspectiva poética: um desafio. Uma possibilidade de materialização inteligente. Técnica como poderoso instrumento de atualização, concretização e caminho para o avivamento da *centelha divina*. Talvez um dos mais palpáveis instrumentais do ator no desenvolvimento de seu projeto poético. Somente propondo-se a ter uma *intelligenzia* da técnica, conhecimento absoluto das leis peculiares, regras, é que pode transgredi-las, superá-las, dominá-las, *brincar com a técnica* como um jogo; assim como um demiurgo

paciente vai requintando o *artesanal da bela obra* ou da *próxima bela experimentação*.

Sabe-se que inúmeros teóricos e artistas rivalizam-se, até impiedosamente, com a idéia de que a técnica seja a absoluta responsável pela expressão artística, "pátria primordial do criador", real produtora da obra de arte.

Do Intelectual ao Orgânico

Consciência tomada, como o instrumental técnico passa a ser conquistado? Basicamente em, no mínimo, dois momentos bem delineados. No primeiro, o ator reconhece, entende, pratica o exercício, mas o treinamento ainda não se interiorizou. Ou seja, nesta primeira etapa, que chamo de "etapa desvirginal do processo físico", em que ele é irrompido e descondicionado, o exercício pode ser dele, mas ainda não é ele. Relaxamento (principalmente do triângulo dos sentimentos – conceito a ser desenvolvido adiante); massageamento buco-facial; respiração (torácica, diafragmática, intercostal); articulação (domínio labial e línguo-dental); projeção (horizontalidade – ator/público); colocação vocal (verticalidade – caixa torácica, voz de peito, caixa superior – da boca para cima), tudo ainda num estágio primeiro de exterioridades.

Nesta primeira fase, o ator estrutura com o intelecto, entende a lei, capta a técnica num momento inicial, objetivo e vai para um segundo momento, a meu ver, muito importante. É o transporte da técnica entendida para a técnica compreendida, da técnica intelectualizada para a técnica orgânica, portanto para a técnica vital, visceral e vivida.

O estacionamento do ator apenas no primeiro estágio de apreensão técnica tende a levá-lo à esterilização da representação teatral, reduzindo-a da dimensão poética, mais complexa e elaborada, para a mera dimensão verbal, talvez, por demais intelectualizada. A oralidade atinge dimensões de grandeza para o ator, quando ele consegue realizar a *alquímica viagem da passagem*. Passagem da linguagem escrita, sedimentada, *descansada*, para a linguagem oral volatizada, presentificada, esteticamente. E nesta, do domínio (técnico) intelectual para o domínio (técnico) orgânico.

Excesso de Vontade

Na viciosa sedimentação intelectual de padrões perceptivos da oralidade na instrumentalização técnica, entra em jogo o excesso de vontade. E é isto

que tende a obstruir o caminho. Excesso de vontade seria: o intelecto em exagero dominando a vida cênica. Assim a manifestação dos mais sutis e puros sentimentos é encapsulada pelo ator na necrofilia dos estereótipos. Estes são, por si mesmos, no trabalho teatral, destituídos da aura enigmática, da dinamicidade, da originalidade e de tudo que permeia o vital, tão fundamentais a um teatro novo. Fada-se à morte o trabalho do ator que, inadvertidamente, e até mesmo inconscientemente, vê-se tragado por um automatismo estéril que só a recorrência aos clichês pode oferecer. Com a repetição cotidiana dos espetáculos, tais clichês, em si mesmos mecanizantes, vão se tornando mais automatizados ainda, robotizando o ator e dilacerando nele a possibilidade do frescor e do vivo, de um surpreendente forjado.

Afirmo, ao menos me permitindo uma relação não muito distante, que o estereótipo no teatro lida com a memória freudiana (inconsciente pessoal) que é muito diferente da memória junguiana (inconsciente coletivo), com o que lida o arquétipo.

Quando o ator está *vazio* usa o intelecto, a força, a vontade, para com facilidade recorrer a modelos fixos e estereotipados. Quando o ator está *repleto* abre espaço para a consciência, para a riqueza do imaginário, do manancial simbólico e, com isto, para a dinamitação dos estereótipos. Portanto, energia inteligentemente canalizada, sem tensão arbitrária, sem contração gratuita e sim calcada em processos, não em efeitos diretos; em causas, não em resultados gratuitos; em verticalidades, não em horizontalidades imediatas. Só assim, investindo fundo no processo, o ator terá condições de minar o estereótipo, diluir seu apego aos clichês tão fáceis, remetendo-se à primeira e a mais inesgotável fonte de referências: a vida. Daí valorizar-se o segundo momento, de requintado armazenamento técnico. O que se entende por isso?

Ao transmutar seus arquivos intelectuais para o espaço orgânico, a chamada *ação corporal*, o ator aciona o universo das emoções, indispensáveis ao trabalho teatral e passa a jogar com elas, bem longe da cegueira emocional, tão ruim quanto a cristalização da luminosidade intelectual. O orgânico garante o sustentáculo das emoções. Se o ator não tiver uma relação emocional com o objeto, ele se desestrutura, porque o intelecto *parece levar o objeto embora*. O que fica é, primordialmente, o que proporciona elos emocionais em que o suporte é a organicidade. É preciso que o ator seja um cientista orgânico, para interpretar os personagens no teatro e deles dar conta com grandeza e arte. Empatia orgânica é a questão, mas antes ciência, sem congelar-se nela. Desta forma, o ator procura a desmecanização de gestos e vozes parasitas e luta contra a facilidade de códigos miméticos estereotipados, tornando-se agente de um processo vivo.

Um Acesso às Experiências Orientais

O ator, mergulhado nestes entendimentos, sabe que todo conhecimento começa com a experiência e termina nela. Assim é a experiência dos orientais (pelo menos uma parte dela, zen-budista). Anticartesianos, eles se caracterizam por uma visão de totalidade, por uma inter-relação harmônica entre as partes, quebram a relação dual causa/efeito, subjetivo/objetivo, simples/complexo. Admitem o acaso, a casualidade no lugar da causalidade. Deste complexo universo, bem sei, milenar, específico e tão diferente do nosso, ocidental, desejei pinçar apenas a maneira como os orientais desenvolvem tecnicamente o corpo e a voz. Uma forma de evolução técnica muito eficiente para o ator. Não uma apreensão *de fora para fora*, mas *de dentro para fora* numa total interação, absoluta harmonia entre as partes, plena conexão entre sujeito e objeto (sujeito = ator, objeto = técnica).

De acordo com alguns, estes ensinamentos principiam-se no contágio empírico com a realidade, com a fascinação emocional primeira, em seguida decupa-se o objeto num racional rigoroso, intelecto alerta, e por fim, como que *despedindo-se das garras agonizantes da razão*, o ator converge, numa espécie de retorno, para o objeto em emoção. Agora emoção diligente. Autêntica essência da criação teatral. Verdadeira natureza do procedimento. E, sem um mergulho fundo nos porquês de cada ocorrência, compreendendo que nada é gratuito, tal emoção – valor vital – jaz flutuando no mais desprezível nada, no vazio, no também traiçoeiro estereótipo da emoção (ingenuidade este fixar-se para sempre numa emoção primeva). Estraçalhamento de todas as muletas do ator, em busca de um sentido profundo, subjacente a cada elemento teatral. A atriz Fernanda Montenegro assim se refere a este momento:

> *Eu não sei onde é que começa a minha técnica. Eu não sei onde é que começa. Ela parte muitas vezes, eu acho que quase sempre de um emocional. É como se eu vivesse numa vigília. Eu pego um texto e eu tenho dele o impacto do emocional. E esse emocional, por incrível que pareça, traz um código onde está implícita uma situação, uma postura. Nunca é separado. Nunca. Depois você pode até coordenar, limpar. Burilar esse impacto. Ele vem num borrão, numa convulsão. Mas já tem uma forma, como se fosse um feto, que está todo inteiro ali.*
> *(...)*
> *Não chego a visualizar o desenho da personagem, nem uma atitude de corpo. Mas eu sinto que ele tem um batimento, ele tem uma pulsação. É exatamente isso, como se fosse um feto. Você já*

> *vislumbra uma certa coluna, o buraco dos olhos, você já tem um início de mão, uma certa postura. Mas o teu coração já, ao ler, já vai se surpreendendo pela emoção que você vai tendo. É o processo natural. Eu deixo ir. Depois, com o passar do trabalho, há o maceramento para retomar este primeiro impacto. Eu tenho que buscar fazer aquilo retornar como no primeiro dia em que eu percebi aquela comoção toda. Nesta trajetória tem uma decupagem que também é uma espécie de ritualização. Porque você começa todo dia a repetir aquilo, todo dia a escarafunchar aquilo ali, você dissecando, dissecando, mas tem uma hora em que você tem que reunir aquilo tudo e na minha cabeça aquilo tem que ter o mesmo frescor e já uma inteireza através desse frescor. Mas o frescor é aquele do primeiro dia. Isso também só me acontece dois ou três meses depois que eu já estou "estreiada"* (MONTENEGRO, 1993).

A filosofia oriental oferece ainda um caminho para a maturidade do ator frente a si mesmo: a luta é consigo, e só consigo. Ele é sua própria medida. "Essa é a conseqüência do tiro com arco, diz o mestre a seu discípulo, uma luta do arqueiro contra si mesmo, que lhe penetra às últimas carnalidades" (HERRIGEL, 1975: 78).

Esta afirmação traz implícito um processo de conhecimento fundamental para o ator: a chamada *tábula rasa* da estrutura cartesiana do pensamento ocidental, para ensiná-lo a adotar uma disciplina rígida a fim de conseguir estabelecer novas relações consigo, com o outro e com o mundo. Escreve Daizetz T. Suzuki:

> *A meta do arqueiro não é apenas atingir o alvo; a espada não é empunhada para derrotar o adversário; o dançarino não dança unicamente com a finalidade de executar movimentos harmoniosos, o que eles pretendem, antes de tudo, é harmonizar o consciente com o inconsciente* (in HERRIGEL, 1975: 9).

Mas como proceder para transmutar a técnica "entendida" em técnica "compreendida" ou orgânica, para transformar a razão numa emoção deliberadamente desencadeada?

Praticar com paciência. Repetir com tolerância. Repassar com consciência o repetido numa linha ascendente. Trabalhar arduamente:

> *A técnica deve ser praticada com consciência até a exaustão, para que, com o tempo, o aprendiz seja a própria técnica. Não há sujeito (o ser que aprende), separado do objeto (o material aprendido), há, isto sim, sujeito e objeto numa só coisa. Está constituído seu processo de libertação através da técnica. Longe de querer despertar prematuramente o artista, o mestre considera como sua missão primordial converter o discípulo num artesão que domine profundamente o ofício, o que este fará com a sua habitual e pertinaz dedicação e, como se não tivesse aspirações mais elevadas, submete-se ao duro aprendizado com resignação, para descobrir, com o passar dos anos, que o domínio perfeito da arte, longe de oprimir, libera* (HERRIGEL, 1975: 50-1).

No tiro com arco, afirma Daizetz T. Suzuki, arqueiro e alvo deixam de ser entidades opostas, mas uma única e mesma realidade. Questão que elimina a cisão dos conceitos sujeito/objeto. O diretor de teatro Antunes Filho exemplifica bem isso no jogador de futebol:

> *O jogador não pode pensar, deve jogar. A bola não é seu objeto, forma com ele uma unidade, e o gol não é o alvo, mas o complemento dessa unidade. Se o jogador pára, numa fração de segundo, e pensa, rompe a unidade* (apud MILLARÉ, 1994: 231).

O que o diretor quer dizer com isso é que também o ator em cena é um jogador de futebol ou um arqueiro zen. Não pode pensar na hora, porque muito já foi pensado antes. Quando o ator está na fase do levantamento intelectual, é pensamento constante; quando está no domínio do orgânico, tudo o que pensou virou pensado, a dicotomia desaparece e a unidade plena se estabelece, já é ação presente. Deve estar integrado no todo cênico, responder instintivamente a cada impulso, harmonizar o inconsciente com o consciente.

O objetivo da repetição não é repetir por repetir cada exercício, mesmo porque eles devem ser sempre executados com base na consciência, como já afirmei. É repetir para aumentar a eficiência do ator até o limite de perfeição com que irá desempenhando cada treinamento. Assim, esquecido por completo de si mesmo e livre de toda tensão, adapta-se vivamente ao acontecer. O que ocorre somente com a transmutação da técnica fria em técnica quente; da técnica da cabeça em técnica do espírito; técnica do racional em técnica do visceral.

Visto sob uma perspectiva equivocada de repetição, a técnica pode aparetar uma completa esquizofrenia não só para a arte do ator, mas para qualquer arte. Na verdade, muito ao contrário, a técnica, se bem codificada e treinada para a devida incorporação, representa a total liberdade da arte e do criador. Uma vez o sistema correto condicionado pelo ator, certamente por tanta insistência e consciência anteriores, ele não precisa mais pensar no "o que" e no "como" fazer, pois seu corpo-arte já está esculpido no espaço e

no tempo. A liberdade se verifica, num domínio a tal ponto sofisticado do artesanal técnico, que o ator deixa o corpo e a voz, para, através deles, atingir a alma de Artaud:

> *Antonin Artaud acreditou que o ator fosse um "atleta afetivo", um "atleta do coração". Em texto intitulado "Um atletismo afetivo", ele levantou questões referentes à possibilidade/necessidade de uma forte relação íntima entre o corpo e a alma:*
> (...)
> *A crença em uma materialidade fluídica da alma é indispensável à profissão do ator. Saber que uma paixão é matéria, que ela está sujeita às flutuações plásticas da matéria, dá sobre as paixões uma ascendência que amplia nossa soberania.*
> (...)
> *Saber que existe uma saída corporal para a alma permite alcançar essa alma num sentido inverso e reencontrar o ser através de analogias matemáticas* (BURNIER, 1994: 167-8).

O ator experimenta tanto que, num determinado momento, acaba encontrando uma forma especial de fazer. É o mesmo que o personagem ganhar uma carnalidade e uma simplicidade vindas mais da exaustão do que da descoberta. Porém, se a consciência estiver sempre presente, o que seria exaustão se transforma em descoberta permanente.

A técnica, se apreendida desta forma, não estará mais dissociada do ator. Ele não precisará mais pensar nela para acioná-la. Deixa o espaço deste que seria um estéril pensamento, para investir somente no que importa de fato – o estímulo/resposta, ou seja, a voz/emissão está pronta para desenvolver, a contento, a mensagem proposta pelo ator. A técnica é o ator e ele é ela. Ela é nele e ele é nela. Ambos darão, quase que simbiotizadamente, início a uma nova unidade. Nas palavras de Huberto Rohden: "Quem não viveu o seu saber, não o sabe... Saber é ser..." (1985: 100).

Novamente nas palavras de Eugen Herrigel:

> *Quando o domínio é grande, o homem liberta-se da vontade racional. É como se não fosse mais ele quem praticasse a técnica, algo faz por ele. A habilidade espiritualizou-se. O homem autotranscendeu-se, venceu-se a si mesmo.*

O que me parece evidente e se faz realidade teatral é que desta forma, com a habilidade técnica *espiritualizada*, não é mais o ato de vontade que faz o ator falar, mas sim a sensibilidade estimulada pelo ar que ele respira (determe-ei mais sobre isto, quando tratar da respiração). Daí dizer-se tão

apropriadamente: o grande ator não fala, ele é falado. Em teatro, isto parece um acontecimento excepcional porque significa levar o ator a vencer a insistência *da* e *na* vontade de falar: "a facilidade com que se executa sutilmente um ato que exige força é sem dúvida um espetáculo cuja beleza o oriental aprecia com grande prazer" (1975: 39). É uma aparente *arte sem arte*, que a transcendência ao simples domínio técnico intelectual provoca, uma espécie de arte do falar subvertida, um oral reconvencionalizado, um vocal reconcebido numa inédita operação transgressora.

Um querer-falar anula a poesia. A palavra não deve ser imposta pelo ator, só quando por opção. Se imposta, pode ter sua dimensão califásica fragilizada. Claro que esta relação tem certos relativismos, ou seja, num determinado sentido, a expressão oral na tragédia grega tem sua importância calcada no texto, que chega quase a dizer por si – importância ao que se diz; e a oralidade em comédia de costumes, por exemplo, tem sua importância calcada no humor do comediante – importância ao como se diz, em que o texto não chega a dizer por si. Contudo, mesmo assim, se o ator, quando inábil oralizador, desejar impor o texto trágico com sua excessiva vontade, acabará por tiranizar a platéia com sua má administração vocal, dirimindo a intensidade arquetípica, mítica, quase *divina dos impulsos dionisíacos*, que a tragédia muitas vezes contém.

Naturalidade do Falar

A técnica internalizada garante ao ator a dissimulação de uma naturalidade no ato da expressão oral. Naturalidade esta que não tem nada a ver com naturalismo – com o vulgar da oralização, ou seja, o falar ingênuo e sem arte, sem elaboração, sem estudo das perspectivas –, mas com uma naturalidade que encobre a arquitetura subliminar e tão emaranhada na riqueza dos levantamentos.

É importante esclarecer o falacioso romantismo do natural, que infelizmente persegue o trabalho do ator, especialmente quanto à voz. Entre o *natural* e o *não natural*, se impõe o caminho do mimetismo e, com isto, o ator tende a desorientar-se na opção de uma realização *natural* sem ser banal, *natural* sem ser vulgar, *natural* artístico, poético, requintado, sem ser pernóstico; humanidade e arte se impõem no que quero dizer, como assim será a melopéia que desenvolverei adiante. Gide escreveu em 1902: "O grande erro dos atores hoje em dia, quando representam Racine, consiste em tentar fazer triunfar o natural onde deveria triunfar a arte" (apud ROUBINE, 1987: 17).

Há que se provocar no ator uma desautomatização, um recondicionamento ideológico de deslocamento, do *natural* da televisão, para o *natural*

lúdico-estético-artístico do teatro. Mesmo porque, no primeiro caso, contamos com formas mediatizadas que intercedem no ato livre e estético de falar. Ou seja, os meios eletrônicos de comunicação, no caso, a televisão, com seus aperfeiçoados sistemas de mixagem, suprimem os cromatismos temporais e espaciais da voz viva e reconstrõem artificialmente o ambiente em que atua o ator.

Paul Zumthor explicita as ambigüidades entre a voz, a oralidade viva e os modernos meios eletrônicos de comunicação de massa:

> *(...) isso explica a opinião, muito difundida recentemente, de que o triunfo dos meios de comunicação de massa é uma espécie de vingança por parte da voz, que passou séculos reprimida sob o domínio da escrita. De qualquer forma, é preciso notar que esse retorno da voz não se deve apenas à tecnologia da comunicação de massa. É através dos meios de comunicação de massa, e talvez da falsa idéia que deles tem atualmente a maioria das pessoas, que estamos assistindo a um ressurgimento das energias vocais humanas, após um período em que a opinião pública as desvalorizou. Os sinais desse ressurgimento estão em toda parte, tanto na indiferença de muitos jovens em relação à releitura, quanto no reflorescimento da arte da canção, verificado nas décadas de 50, 60 e 70* (1993: 8).

Tais colocações levam-me a uma pergunta reputada fundamental no contexto em causa: o modelo *natural* de falar, ou a fidelidade mimética do real, compreenderia simplesmente falar no palco como na vida? Mas onde, como e em que proporções anexar a isto empatia, persuasão, califasia e arte nas dimensões do jogo? Este problema tende a agravar-se ainda mais quando se trata de declamação monologada de poesia, dificultando para o intérprete o encontro de uma relação de harmonia entre naturalidade e beleza de dizer.

Falar com naturalidade deve ser, para o ator, um requinte do jogo aplicado. Ele ilude a platéia com esta naturalidade aparente. Naturalidade dissimulada, portanto igualmente clara, mas ilinear, até rendilhada se preciso for. Imagine a dimensão da beleza oral, num falar carreado, simultaneamente, de cromatismo e naturalidade, de cores múltiplas e fagulhas de vida?

Discussões mais profundas sobre as diferenças entre o *naturalzinho* da televisão e o natural poético do teatro, postularei adiante, ao tratar do jogo, ator-jogador-poeta, uma diligência de mestre.

O tão combatido excesso da vontade de falar do ator, como já aludi, que arrebenta com a vitalidade, o frescor e a inesperabilidade de jogos de palavras ou sons múltiplos, logra criar uma ponte terrível com o agarrar-se desesperadamente a si mesmo. Uma traidora certeza, veemente necessidade,

respaldo de uma renitente insegurança, este ser *eu quem falo*, igual ao *eu quem ouço*, eu *quem faço*. A vontade de ser, em demasia, do ator, leva-o a ignorar instantes poéticos da oralidade teatral que poderiam beirar a ordem do sublime. No que a metodologia do aprendizado oriental de qualquer técnica é exemplar. Ressalvo, não sei se tão passível de aplicação no Ocidente. De qualquer forma, fica evidente que é a própria maneira do *não falar* e do *ser falado* que está nela contido. Nós atores do Ocidente tanto vislumbramos porque cientes estamos da certeza desse caminho ao nos tornarmos atores carismáticos. Atores estetas, objetivados na transformação da passividade artística reinante – e, por que não dizer, estéril – da concepção teatral em que vivemos para a revitalização de um jogo cênico perseguidamente criativo.

O livro de Eugen Herrigel, *A arte cavalheiresca do arqueiro zen*, exemplifica estas proposituras, num diálogo no instante do aprendizado entre mestre e discípulo, em que este se propõe a aprender a arte do arco, da flecha e do alvo:

> *"O senhor acaba de descrever com perfeição qual é a sua dificuldade. Sabe por que não pode esperar pelo momento exato do disparo e porque perde a respiração? O tiro justo no momento justo não ocorre porque o senhor não sabe desprender-se de si mesmo, um acontecimento que deveria ocorrer de maneira independente, pois enquanto não suceder, a mão não se abrirá de maneira adequada, como a da criança".*
> *Tive de admitir diante do mestre, que essa interpretação me confundia ainda mais: "Pois sou eu quem estira o arco e sou eu quem o dispara em direção do alvo. Estirar o arco é, pois, um meio para um fim, e essa relação não pode ser perdida de vista. A criança, contudo, não a conhece e eu, obviamente, não posso descartá-la".*
> *"A arte genuína", afirmou o mestre "não conhece nem fim nem intenção. Quanto mais obstinadamente o senhor se empenhar em aprender a disparar a flecha para acertar o alvo, não conseguirá nem o primeiro e muito menos o segundo intento. O que obstrui o caminho é a vontade demasiadamente ativa. O senhor pensa que o que não for feito pelo senhor mesmo não dará resultado."*
> *"Mas o senhor mesmo me disse muitas vezes que a arte do arqueiro não é um passatempo, um jogo carente de finalidade, mas uma questão de vida ou morte."*
> *"Eu não me desminto. Nós, os mestres-arqueiros, dizemos: um tiro, uma vida! Talvez lhe seja difícil compreender isso, mas posso ajudá-lo com outra imagem que expressa a mesma vivência. Nós dizemos que, com a extremidade superior do arco, o arqueiro*

trespassa o céu; na inferior está suspensa, por um fio de seda, a terra. Se o tiro for disparado com violência, existe o perigo de que o fio se rompa. Para o voluntarioso e agressivo, o abismo será, então, definitivo, e lhe permanecerá no centro fatal, entre o céu e a terra, sem jamais vir a conhecer a salvação."
"Então, o que devo fazer?"
"Tem que aprender a esperar."
"Como se aprende a esperar?"
"Desprendendo-se de si mesmo, deixando para trás tudo o que tem e o que é, de maneira que do senhor nada restará, a não ser a intenção sem nenhuma tensão" (HERRIGEL, 1975: 41-3).

Nestas propostas para o domínio técnico, em que os suportes da emissão abandonam oportunamente a província dos registros intelectuais para inundarem as esferas da organicidade, entendo que qualquer manifestação oral, seja codificada pelas cifras do verbal, seja codificada pelos sons, ruídos e musicalidades do não-verbal, se produzida somente pelo intelecto e não vivida pelo organismo, portanto, só técnica exterior, tende a transformar-se, como já afirmei, em estereotipia, inumanidade, divórcio dos sentimentos, contaminação de padrões esquemáticos. Instantes congelados, aprioristicamente acionados e sem a inesperabilidade do *aqui-agora*. É a ausência de vida.

O inverso, técnica captada exteriormente, mas logo internalizada, é que faz do ator um ser à procura, refletindo e refratando diversas construções sonoras. Um ator aparentemente *irresponsável* e espontâneo, assumindo uma representação instanciada no confronto vivo e vivido, cotidianamente novo, como que desvirginando seu processo e desvirginado nele, a cada dia. Isto pressupõe a conquista da oralidade em estado de poesia, expressões vocais inesperadas, aperfeiçoadas e sedutoras do ator na apropriação constante de um jogo fascinante, como artista que é e entidade que representa.

Falar – Estímulo/Resposta

O homem, sabemos, raramente *pensa para falar*, sendo as palavras reflexos imediatos das imagens mediatizadas, ou seja, o estímulo é a própria imagem, e a mediação são as palavras a ela referida. Na verdade, fala-se para pensar, pensando-se através de palavras; a emissão oral é o próprio pensamento, com palavra puxando palavra. Som puxando som. Ruído puxando ruído, como se fossem cadeias ordenadas contaminadas de sentimentos, sensações, estímulos e respostas. Falamos de acordo com os estímulos que recebemos do outro. Ninguém pensa para responder o próprio nome. A resposta é imediata, logo após a pergunta, percorrendo os caminhos da

percepção e estimulada pela respiração. Isto na vida. Mas, e no teatro em que o ator já recebeu do autor este *a priori* tão questionado por nós? Na vida, tal mecanismo é imediato, no teatro, o ator tem de simulá-lo. Simular a imediaticidade. Simular o frescor do instante – disponibilidade a uma postura do inédito constante; como que *apagar* o captado racionalmente para transformá-lo em instantaneidade, garantia da cor e do viço da vida.

Na interação do ator com o *agora-já* de qualquer situação teatral localiza-se sua função dramática; não sabendo conquistá-la, a natureza do ato teatral se perde e agoniza. Há técnicas para isto com as quais irei trabalhar em ocasião oportuna.

O trecho a seguir, serve de ilustração conveniente à defesa que venho argumentando:

"Como o disparo pode ocorrer, se não for eu que o fizer acontecer?"
"ALGO dispara", respondeu-me.
"Já ouvi essa resposta outras vezes. Modifico pois a pergunta: como posso esperar pelo disparo, esquecido de mim mesmo, se EU não posso estar presente?"
"ALGO permanece na atenção máxima".
"E o que é esse ALGO?"
"Quando o senhor souber a resposta, não precisará mais de mim. E se eu lhe der alguma pista, poupando-o da experiência pessoal, serei o pior dos mestres, merecendo ser dispensado. Por isso, não falemos mais! Pratiquemos... Pratiquemos!" (HERRIGEL, 1975: 63).

A tendência é admitir que o som brota, quando o ator não o está sobrecarregando de tensão e sim mantendo-o suportado a um estado de atenção máxima. Numa articulação dinâmica, técnica admitida do exterior e incorporada verticalmente no ator compõem um jogo dialético no qual exterior e interior se simbiotizam,

(...) isto é, o posicionamento mental contrário ao estático, ao analítico (...), é a atenção livre e ágil
(...)
o resultado deve ser um ator "sem pensar" em cena, intelectualmente, em nada, desconhecendo o texto e o execrável subtexto congelado (ANTUNES FILHO, apud GEORGE, 1990: 38).

Treinamento / Exercícios

Exercícios inúmeros e variados qualitativamente são adotados neste percorrer de respaldo técnico/oral, aplicados em atores com distintos potenciais vocais e treinados diariamente por sobre toda a estrutura até agora proposta. Os exercícios objetivam configurar a técnica como um meio, um caminho processual, uma forma inteligente de munição, preparação, alicerçamento, que o possibilite a entrar mais fácil no ato da criação; nunca um fim, nunca um porto de chegada, mas sempre e tão-somente travessia. Visam, entre outros propósitos, ilimitar as possibilidades expressivas da vocalidade do ator e não limitar, como alguns pensam, os exercícios, portanto, versatilizá-lo, ampliar os recursos da voz, sensibilizá-lo às variedades articulatórias, estabelecer um ritual rítmico com as palavras. Predispõe o ator a enfrentar um mais amplo, indispensável contato com a platéia, na inter-relação ator/público, ator/ator, ator/ambiente, longe de um tão freqüente contato periférico, mas um contato fecundo e empático. Os exercícios praticados dentro da proposta técnica apresentada, tendem a levar o ator a treinar sua voz como o atleta seu músculo.

> *Ela precisa se desenvolver em potência, aprender a resistir ao cansaço. Na falta de uma preparação adequada, a voz, muito cedo solicitada além das suas possibilidades, não possui mais o volume necessário para certos papéis. Muito rápido, rápido demais, o ator é obrigado a representar no limite dos seus meios. E não é só a clareza da elocução que sofre, mas também a interpretação em sua totalidade, na medida em que as melhores intenções, no teatro, se voltam contra o ator cujos recursos não têm o tamanho das suas ambições* (ROUBINE, 1987: 19).

A técnica é fundamental, na medida de seu incorporamento sucessivo pelo ator, que vai se permitindo selecionar a variação de expressões *brotadas naturalmente*, sem se evidenciar como técnica. Por meios técnicos ainda, domina o ator a emoção, desenhando-a, jogando com ela e oferecendo à platéia a mais vasta ilusão de sentimentos.

Concentração / Segurança / Responsabilidade

A predisposição aos exercícios vocais e seu treinamento, visto que este assegura o desenvolvimento da potência e do domínio do ator (potência esta que não lhe é necessariamente conferida pela natureza, nem presenteada com a inspiração divina), além de conter o pacto com uma filosofia de atuação e com uma ideologia de transmissão, exige do ator elementos básicos como concentração, segurança e responsabilidade. Praticados sempre de forma a coadunar-se a um recolhimento liberador, visto tratar-se de processos pessoais e intransferíveis, o treinamento exige do ator concentração de todas as energias físicas e psíquicas, associada a uma forma especial de segurança.

Assim coloco, porque um dos músculos gangrenados do teatro que pode levar o ator a uma irreversível paralisação é o excesso de segurança. Somada também a um excesso de ego, esta perfidiosa segurança (de estéril propensão) pode levá-lo facilmente a congelar excessivamente o trabalho. Agarra-se indestrutivelmente a algo que julga saber ou que julga estar acabado e oculta-se às mudanças, ao *inesperado das acontecências*, às possibilidades de tornar a arte da representação teatral cotidianamente minada de fulgor. O que se propõe, assim, não é a simples insegurança, tão cruel quanto a segurança soldadesca, mas a insegurança harmonizada ou a harmonia na insegurança, adotada como postura consciente e opcional, como virtude.

Muito semelhante ao que afirma Eugen Herrigel, a segurança deve estar, para o ator, muito próxima do sonambulismo, a certeza de um estar dormindo acordado, a certeza de um estar acordado adormecido:

> *Não é possível ocorrer que o senhor, depois de dezenas de anos de prática, maneje o arco de uma maneira intencional, mas com a segurança de um sonâmbulo, de tal maneira que o senhor tenha-se tornado incapaz de errar, mesmo que não tenha apontado "conscientemente" para o alvo?* (1975: 70).

Esta espécie de *insegurança administrada* ou *harmonia na insegurança* é tão fundamental ao ator por ser ela, inclusive, que afasta a possibilidade de cristalização do processo, garantindo o movimento e com ele a constante renovação.

Filosofias orientais, acreditando nas fontes mais diversificadas de energia do homem, atestam esta quimérica crença do ser no desatino da certeza, no engano da segurança:

O mundo ocidental nutre uma paixão fervorosa pela certeza; exige-se um enfoque "positivo", um posicionamento ativo, uma atitude bem definida; entretanto, a vida e a natureza estão cheias de incertezas. Nas palavras de Tennyson: "nada que valha a pena provar pode ser provado, nem refutado" (COOPER, 1985: 8).

Tudo que se persegue na vida, seja explorando, avançando ou regredindo, requer a mente aberta, uma predisposição ao aprendizado e à indagação, mais do que um caminho estabelecido, fechado para um objetivo imaginado. Por esta razão, ensina o budismo: "Se queres que a verdade apareça claramente diante de teus olhos, nunca sejas a favor ou contra. A briga entre estar a favor ou contra, é a pior enfermidade da mente" (COOPER, 1958: 8).

Uma vez fundamentada uma forma peculiar de segurança para o ator (segurança sem excesso, insegurança sem debilidade), insisto na importância deste comportamento: trabalho intensivo no aprimoramento de técnicas vocais, para um domínio absoluto da expressão oral em todos os níveis, tanto califásicos, como calirrítmicos e califônicos.[3] A menor frouxidão à responsabilidade do ato e no ato de aprender redunda na lassidão de todo um sistema – letargia. Por outro lado, a maior tensão –*vontade sobrecarregada* – redunda em paralisia do processo de criação.

A harmonia na insegurança exige do ator muita habilidade porque nós, ocidentais, estamos acostumados às amarras indefectíveis do ter sobre o ser, do existir sobre o pensar, do estar sobre o saber. Vivemos sob uma eficácia aparente de certezas e seguranças que, de certa forma, prolonga a vida e o viver e vislumbra princípios de uma ilusória permanência. Acreditar que somos seguros representa, para nós, unir. Acreditar que somos inseguros representa, para nós, cindir. Ao ator cabe um deslocamento nesta configuração. Logra construir um sistema interno de administração a uma apropriada insegurança que eterniza o instante teatral e instantaneíza o eterno no evento cênico.

A técnica não somente não exclui a sensibilidade: ela a autoriza e libera.

Jacques Copeau

3. *Califasia*, arte da dicção expressiva para se interpretar um trecho falado ou cantado; *calirritmia*, arte de expressar com beleza o ritmo das palavras e dos sons de um texto; *califonia*, arte de bem exprimir os sons das palavras.

Relaxamento e Respiração

Todo o trabalho no palco ou diante da câmera começa com a análise do papel pelo intérprete. O ator precisa desmembrar o papel, analisar seus elementos e recompor o todo sob pontos de vista diferentes. O importante é fundir o interior (a vivência psicológica do ator) com o exterior (o mundo do personagem).

Stanislavsky
A elaboração do papel através do intérprete

Um dos primeiros elementos, senão o primeiro que alicerça a aquisição da aparelhagem técnica do ator, é o relaxamento. Corpo relaxado é canal desobstruído para a fluição de energia psíquica. Corpo tensionado é canal obstruído – impedimento ao trânsito energético. A comunicação e a simpatia, mais do que isso, a empatia iluminada, só podem ser conquistadas se o ator se dispuser a trabalhar com um corpo inteiro beneficiado pela soltura muscular, possibilitando a travessia do fluxo de energia. Além disso, sabemos que o corpo trabalha em lei de solidariedade global. A tendência do relaxamento é funcionar como uma espécie de corrente conectada por osmose imediata, em que um músculo relaxado pode provocar o relaxamento de outro que, uma vez relaxado, propõe o relaxamento de outros tantos segmentos corporais ainda. Um ritmo harmonioso plástico-corporal se impõe. A recíproca é igualmente verdadeira. Um músculo tensionado provoca a tensão dos demais, a ponto de se admitir que uma simples tensão nas pernas, por exemplo, pode repercutir na tensão das cordas vocais, escamoteando a expansão direta, livre e estética da voz.

O relaxamento deve ser entendido dentro de estruturas também especiais, assentadas no duplo: movimento/estatismo. Ou seja, jamais um relaxar alienante, perto do desligamento ou do adormecimento, mas um relaxar que arrebenta o excesso de tensão dos músculos apenas, visando colocá-los em disponibilidade constante. Tensão razoável, para uma atenção abundante. O relaxamento físico entrelaçado ao relaxamento psíquico objetiva não só agilizar, como liberar o espírito:

> *Temos que ser ágeis para alcançar a liberdade e livres para recuperar a agilidade primordial. Essa agilidade primordial é diferente de tudo o que se entende vulgarmente por agilidade mental* (HERRIGEL, 1975: 45).

Se o ator entrar numa freqüência de relaxamento letárgico, ele cerra a porta dos sentidos, através de uma possível reclusão, distancia-se e perde a presentidade, escapando ao despertar do *agora-já*. Se, no entanto, ele se propuser a um relaxamento de quebra de condicionamentos viciosos, de prévias fixações e de instransponíveis couraças, permanecerá atento, presente – "uma disposição de ceder sem resistência" (HERRIGEL, 1975: 46). Um relaxamento que tangencie uma espécie de desprendimento, a fim de habilitar o ator a saborear uma experiência superior. Um relaxamento que objetive ampliar seu nível de recepção não só dos exercícios técnicos, mas a visão abrangente de tudo o que se passa em cena e fora dela. Na verdade, o relaxamento correto tende a elevar o nível mental do ator, redimensionar-lhe a consciência, e torná-lo não só eficaz para o instrumental cênico, mas proporcionar-lhe um contato com a essencialidade do próprio ser, para o cultivo da natureza pessoal.

Refiro-me a uma forma especial de relaxamento, encarado como um processo contínuo e evolutivo de experiência de todos os atores, porque de todos os homens. Garantia de suporte para o crescimento ininterrupto e ascendente de idéias. Idéias em processo de evolução e combinação com outras idéias.

No que tange à oralidade teatral, o nível de relaxamento físico/psíquico que proponho insere-se num universo de relações e de linguagens que se intercambiam dentro de um dinamismo de idas/vindas; contenções/explosões; virtualidades/totalidades; perdas/ganhos. O relaxamento letárgico, ao contrário, conduz à inatividade, justificando-se em compartimentações estanques do ator, realidades cindidas, fracionamentos de idéias, que não se adequam com a evidência da natureza ativa do signo em questão. Relaxamento ativo: base em que se alojam as idéias, partículas em movimento, em diferentes posições e níveis. Estados mutáveis. Estrutura dinâmica de interação de forças que se interpenetram em várias camadas na constituição de formas irrepetíveis. A estrutura do relaxamento ideal do ator não se sujeita a qualquer lei que obrigue as formas de interpretação vocal a se repetirem; inversamente, ela fornece elementos para que o ator atenda às imprevisibilidades do acaso, conduzindo a posturas abertas, contínuas e mutáveis; a buscas de aprimoramento em todos os níveis: técnico, emocional, espiritual, poético.

Triângulo dos Sentimentos

Ator, alvo de uma constante atividade desestruturadora, no seu sentido de luta pela libertação da tensão muscular e da tirania do intelecto como objeto da vontade. E sobretudo luta contra a rigidez do que chamo: "triângulo dos sentimentos", expressão constituída pela sensibilização conjunta de três elementos: cabeça (incluindo o rosto), ombros e pescoço. É fundamental que o ator tenha esta via expressiva flexibilizada e com tonicidades musculares ideais. O triângulo dos sentimentos é um organismo vivo, considerado o responsável pelo foco de expressividade do ator: quando relaxado, no sentido proposto, torna-se receptivo, também disponível ao desenho da manifestação do sentimento configurado pelo *grande digital* – o rosto, a máscara do rosto – e a fazer fluir a voz de forma espontânea, com toda emoção que lhe é devida. Todo o corpo do ator está a serviço deste triângulo. A expressão "triângulo dos sentimentos" corresponde à extensão sintetizada de outras expressões. Uma espécie de *ponta de iceberg*, que ressurge de um processo escondido, não visível imediatamente.

Oportuno se faz aqui ressaltar que a idéia do triângulo dos sentimentos é própria dos atores do Ocidente, que consideram a máscara, e dentro dela a boca – efetivo instrumento emissor –, como a sede central da manifestação, em tudo o que ela possa ter de flexibilidade, amplificação, potência e projeção. Atores do Oriente, por exemplo, admitem outros e vários níveis de deslocamento da voz. A atriz Ohno, bem como os demais atores da Suzuki Company of Toga – Japão, de Tadashi Suzuki, em *Jardim das cerejeiras* de Anton Tcheklov, manifesta sua voz do *plexo solar*, com amplitude, num jogo proposital de *dilaceração trágica*. Seu útero parece espernear. Conheci a estrutura de trabalho teatral deste grupo no Japão, privilégio este repetido quando de sua vinda ao Brasil, para a apresentação do espetáculo *Dionysus*, em maio de 1993. Os atores, excepcionais, esbanjam um domínio técnico invulgar. Contrária a minha proposta de relaxamento do triângulo dos sentimentos, Suzuki propõe permanecer o torso do ator imóvel (não é tenso), para que a voz possa ser usada em plena capacidade. O ator tem apenas de se concentrar. Nas palavras do diretor, "quando falamos mexendo a parte de cima, não temos condições de manter uma voz forte por muito tempo".[4]

Suzuki, assim como quase toda a teoria de interpretação teatral do Oriente, defende a ativação da força em energia centrípeta e não centrífuga (atores ocidentais). Afirma ser o excesso de movimento o responsável pela

4. Oficina de teatro ministrada no Brasil por Tadashi Suzuki, para demonstração de seu método de trabalho, em 8/5/93, no Centro de Pesquisa teatral Sesc/Vila Nova, dirigido por Antunes Filho.

diluição e perda de controle da qualidade de energia interna. Desta energia armazenada pela concentração muscular e eliminação do excesso de movimentos (inúteis e desperdiçados, no entender de Suzuki), nasce o aprimoramento da sensibilidade e com ela o desenvolvimento da criatividade.

O diretor japonês explica que seu teatro se baseia

> *em cinco princípios físicos fundamentais: em todo movimento, o centro de gravidade fica paralelo ao chão; a energia e a velocidade devem ser iguais do início ao fim do movimento; o ator jamais deve mover o tronco, nem para respirar; com braços e tronco imóveis, o ator cria movimentos belos, sempre na direção do público; há movimento quando o ator está imóvel, pois a imobilidade é uma energia brecada.*[5]

Talvez seja esta requintada metodologia que tenha tornado a Suzuki Company of Toga uma das mais importantes do mundo.

O exposto não invalida, ratifica minha argumentação de que a idéia do triângulo dos sentimentos corresponde ao referente maior do que chamo expressão, o que não significa que um grande ator não deva saber passar voluntariamente e sem dificuldade de um sistema a outro de ressonância. Por isso ter mencionado ambos os percursos, diferentemente abordados para atores do Ocidente e do Oriente.

Não se pode falar de triângulo dos sentimentos sem se remeter ao eixo central do sentimento que é o diafragma. Centro gerador e órgão que será valorizado ao tratarmos da respiração, tão indispensável. O diafragma concebe o sentimento através do ar. O ar serve de energia motriz para a parturição do sentimento. O sentimento é *silhuetado*, e expresso estetizadamente pelo triângulo dos sentimentos. Os membros, o resto do corpo, são complementos ou extensões deste mecanismo, responsável, inclusive, pela emissão livre da voz, sem nenhum entrave, solta, vibrante e *esculpida* no tempo e no espaço.

Para que se atinja os objetivos técnicos descritos, o ator necessita do maior dentre todos os suportes, seu apoio primeiro, sustentáculo medular do processo – o ato de respirar, executado conscientemente, com um cuidado beirando ao exagero.

Inspiração e expiração, momentos e movimentos que formam a unidade da respiração, se harmoniosos, devem ser praticados pelo ator, em separado, com muita consciência e técnica. Diferentemente da vida, onde esses elementos se operacionalizam automaticamente, além ou aquém de nosso controle e atenção, na maior parte das vezes. Não nos esqueçamos, na vida,

5. Idem.

nossos instrumentais físico-psíquicos são inerentemente nossos; no teatro, eles são *de outros*, outorgados pelos personagens, inventados, podendo ou não coincidirem com os que nós, atores, usamos no dia-a-dia como pessoas normais. Na vida, tais elementos mobilizam-se em nós mais ativamente, quando em contato com os objetos do mundo, numa relação determinada, numa intercambialidade específica, numa ordem de prioridade exclusiva; no teatro, no entanto, no trabalho específico da oralidade do ator, eles se alteram na forma de tratamento, de conexão, de surgimento. Contudo, o que mais me importa testemunhar é que tanto um espaço como outro, um vital, real, factual, outro, fascinante, virtual, instante poético, relaxamento e respiração, servem para demonstrar o processo de dinamismo em que vivem homem e ator. Movimento. Sucessão de estados, de mudanças. Ciclicidade. E mais, auxiliam o ator, num jogo infatigável, a transformar em vida-insólita, a cada dia, uma experiência conhecida.

Quando afirmo que inspiração e expiração devem ser praticadas pelo ator merecendo atenção particularizada, desejo focar para o mais absoluto gesto de conscientização e controle. Ambas abrigam, segundo a filosofia zen-budista, determinantes opostas em que a inspiração tenderia à reunião de tudo o que é justo, e a expiração tenderia à liberação e consumação, vencendo toda restrição.

O mestre encaminha seu discípulo à respiração correta para que, com este suporte, ele possa emitir os sons vocais. Sons que brotam como manifestação dos estados psíquicos e do pensamento, por mais primitivos e nebulosos que sejam. Ora, o ator, além de compreender estes mecanismos, deve ter profunda consciência deles, saber usá-los muito bem e ainda dominá-los numa postura lúdica, plasmada no mais requintado jogo, em que o escopo são as armadilhas estético-persuasivas, não só para com seus antagonistas cênicos, mas para com seu objeto maior – a platéia, em quem o enfeitiçamento deve acontecer num crescimento ascendente, apoteótico.

> *"Se o senhor não consegue", replicou o mestre, "é porque respira de maneira inadequada. Depois de inspirar, solte o ar lentamente, até que a parede abdominal esteja moderadamente tensa, retendo-o por alguns segundos, Em seguida, expire da maneira mais lenta e uniforme possível e, depois de um breve intervalo, volte a aspirar rapidamente, continuando, assim, a inspirar e expirar com um ritmo que pouco a pouco se instalará por si só, convertendo-se numa coisa natural. Se fizer isso de maneira correta, sentirá que o tiro se torna cada vez mais fácil, pois essa respiração não só lhe permitirá descobrir a origem de toda força espiritual, mas fará brotá-la como um manancial cada vez mais abundante, irradiando-se pelos seus membros"* (HERRIGEL, 1975: 32).

De acordo com o mais paradigmático de meus exemplos, – o modelo da respiração zen pode ser oportunamente empregado pelo ator, favorecendo a possibilidade de descoberta de diferentes posturas e movimentos do corpo e da voz. Respondendo às características respiratórias individuais desenvolvidas corretamente, o ator sente-se disponível a abrir inusitadas formas de liberação para a expressão. Assim como na filosofia zen, o ator deve compreender, conscientizar-se e treinar-se em harmonia com sua mais absoluta solidão. É uma experiência por si só particular e intransferível. Deve recusar, enquanto postura, quaisquer formas de paternalismos, sendo o treinamento algo de si para si mesmo. Um autodesbravamento, em que o *consigo* anela-se à conquista da própria liberdade.

O ar fala de vida, respiração é ar, portanto, respiração é vida. Daí ser a respiração a base da interpretação do ator – para encharcá-la de vida. Se ele trabalha corretamente com a respiração, ele se vale de uma peça-chave de enorme valor: a empatia, torna-se freqüentemente senhor de tudo o que com ele se relaciona, numa atmosfera dramática ou trágica, proporcionando ao público relações de catarse mais evidentes, imediatas e fascinantes. Sempre respirando, antes, durante e ao término de sua elaboração vocal, o ator tende, como no relaxamento, a trabalhar com sentimentos interiores, reais, não estereotipados, postura humana de verticalidade e não de horizontalidade.

Todo objetivo tem tensão. Toda tensão tem sentimento. Todo sentimento, como afirmei, é manifestado pela respiração e desenhado no triângulo dos sentimentos. Mas, e a voz? Sim, esta é emitida também pela respiração. Num primeiro momento, pensou-se que as palavras comandavam a respiração e o sentimento. Revisto o equívoco, e para deslindá-lo, comprovei através de experiência que os estímulos alteram a respiração conectada imediatamente com o diafragma e esta, alterada, credencia o sentimento, desenhado no triângulo dos sentimentos, no qual a expressão facial é ponto crucial, depois é exteriorizado em emissões vocais. Objetivo → estímulo (inspiração) → sentimento → triângulo dos sentimentos → resposta (expiração) → emissão vocal e/ou palavra. Desmembro este mecanismo apenas para efeitos elucidativos, porém, convém ressalvar que na pessoa do ator em cena, como na pessoa do homem na vida, todo ele parece ocorrer simultaneamente e não compartimentadamente. Afirma-se na interação e totalidade.

Ator Empático x Ator Simpático

Neste trajeto processual, ciente de que o chamado *ator empático* respira organicamente, corretamente, fica-me claro que, por oposição, o *ator simpático* respira intelectualmente, sempre conduzido pelo ato da vontade e, como sabemos, não é este que nos faz falar, sorrir, gritar, chorar, mas a sensibilidade cultivada ou desencadeada pelo ar que se respira. Daí insistir na afirmação que me vem norteando desde o exórdio desta proposição: O ator não fala, ele é falado.

O sentimento é algo sutil, porém, se manifestado pelo rosto em seu querer exprimir ou pela boca em seu querer emitir, os resultados expressivos tendem a ficar cristalizados, em forma de clichês, distanciando-se da precariedade da vida, da fragilidade proposital que torna humana a interpretação do ator. Meros modelos estereotipados, extraídos de padrões fixos e preestabelecidos.

Diafragma

Respirar organicamente compreende adotar-se a respiração como suporte estético do ator. Implica a utilização indispensável de um centro gerador do sentimento através do ar, chamado diafragma.[6]

No perigo de fazer da respiração o resultado de uma elaboração programada e congelada pelo intelecto está a ausência da utilização correta da aparelhagem diafragmática, em que a um determinado fôlego corresponde uma fala escandida, nunca espontânea – respiração desvinculada do sentimento, portanto, robotizada.

Este êmbolo – diafragma – atua no mecanismo de nossa respiração desde o nascimento até a morte. Está localizado, no chamado *plexo solar*, sendo considerado pelos zen-budistas japoneses, mais dogmáticos, o campo de cinábrio inferior e corresponde, para o ator, ao ponto de apoio de toda emoção. Dessa forma, emoção manifestada de maneira verdadeira é igual à respiração correta com apoio perfeito do diafragma.

Através da respiração correta, o ator se sensibiliza a todos os estímulos presentes e conecta-se às mais variadas percepções ambientais. Ao cruzar o palco, um ator respirando corretamente, por exemplo, é foco de energia e comunicação. Verifica-se ser ele o dono do espaço em que pisa, sendo capaz de relacionar-se afetivamente com o próprio solo. Nesta mesma proposta, quando o ator respira diante de um objeto, origina-se uma integração entre eles, uma cumplicidade sensível entre sujeito e objeto, num sentido de estímulo do objeto e resposta afetiva do ator.

6. Do grego "diáphragma". Largo músculo que separa a cavidade torácica da abdominal, mas que apresenta orifícios que permitem que várias estruturas (artéria, aorta, esôfago), pertençam àquelas duas cavidades. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, *Novo dicionário Aurélio*, Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1986.

Ao se imaginar um ator em frente a uma margarida, num primeiro momento poderá ocorrer um relacionamento simpático entre ele e a flor. Mas em sentido progressivo, depois que o ator respirar corretamente próximo a ela (ou distante), o quadro irá modificar-se, havendo a empatia entre ambos. Nesse instante, o ator pode alimentar seus meios sensitivos em busca de emoções verdadeiras, surgidas a partir de um estímulo situado no *agora-já*. E, se também neste exato momento, o ator tiver que se expressar oralmente com a flor, a expressão sairá de acordo, até mesmo com relação ao resto do corpo. Daí afirmar-se ser a respiração um processo global. Respiramos com o corpo inteiro. O ator inspira seu texto, e depois expira seu texto.

De outra forma, quando um ator respira estereotipadamente recorre, de maneira imediata e automática, a um arquivo de expressões e manifestações orais que se encontram previamente registradas em seus recipientes interiores. No exemplo de um grito, o ator estereotipado certamente irá se utilizar dos mais variados gritos, já experimentados inclusive, relacionados num *depósito próprio*, catalogado na memória, reproduzindo assim modelos sempre iguais e estáticos sem qualquer disposição de vida, sem qualquer compulsão que irrompa o cotidiano de cada espetáculo ou o fluxo de sua quietude, sem qualquer reação original, autêntica ao momento presente e sem qualquer disposição de um inusitado emocional. O ator orgânico, não estereotipado, irá percorrendo o caminho da respiração, a fim de legitimar o seu grito, de acordo com as circunstâncias apresentadas, reagindo a elas de forma verdadeira e seguindo o inesperado de cada e a cada atuação.

Aí está mais uma vez o ator empático. Ele se torna senhor quando o ator estereotipado se torna escravo. O ator simpático, que pode não ser necessariamente o estereotipado, relaciona-se com os circunstantes de forma agradável, mas nunca de forma visceral. Este é aquele de quem o público gosta, o empático é aquele de quem o público não se esquece, porque encontra identificação, verdade e pacto. O primeiro parte. O segundo eterniza-se...

A voz é algo intangível e imaterial. Não se pode pegar a voz. Por isso a enorme dificuldade do ator em *modelar* a voz, mais do que *modelar* o corpo. No entanto, a voz está acoplada ao mecanismo de expiração, que por sua vez vincula-se ao mecanismo de inspiração. Ambos propulsionados por feixes de musculaturas corporais em ação e reação.

Transferência da Ansiedade

No espaço técnico-ideológico que abordei, a respiração não é só respiração (e diafragma também não só seu apoio), mas sim elementos sustentadores de toda uma concepção de interpretação e de expressão vocal

que tange a poética da oralidade. Acrescento que o uso da respiração adequada e correta do ator leva-o a transferir o ponto de apoio de uma possível ansiedade. O diafragma passa a ser a província das tensões e dos maneirismos para lá deslocados, liberando desta forma outras zonas, em que a necessidade exclusiva é o relaxamento.

A respiração deve brotar de um estado emocional real que determine o seu tônus. Daí afirmar-se que ela decreta desta forma a natureza da intenção, partindo sempre das circunstâncias reais do personagem, bem como de seus objetivos propostos. Portanto, o que chamo de repertório ou arquivo do ator encontra-se alojado em sua base respiratória.

À respiração cabe encaminhar, inverter, reconvencionalizar as palavras ou os demais sons vocais proferidos pelo ator. Através dela, o absoluto do ato califásico se faz realidade inquestionável. A respiração incita à abrangência, à amplitude, ao inusitado do signo oral convencionado. A expressão vocal correta virá do investimento correto no processo, do aprofundamento das causas para a esplendência dos efeitos.

Relaxamento e respiração se incorporam na realização da desintoxicação corporal e conseqüente *desobstrução* vocal. Da harmonia deste diálogo, nasce a reordenação da circulação sangüínea e o evidente equilíbrio de energia. O ator muito aproveita o vigoroso campo energético que se forma e se amplia, com a atividade consonante de relaxamento e respiração, simultaneamente.

Desequilíbrio Vocal

Eu acho que qualquer ator que esteja em acordo com sua vocação, que esteja dentro de uma realização, na plenitude da sua vontade, ele, com os anos, vai observando, vai absorvendo uma linguagem. Cada um de nós tem uma técnica de se pôr na vida, por que não vai ter uma certa técnica de se pôr também no palco? Há uma técnica geral, uns princípios básicos quando você começa sua educação, mas na verdade a vida vai te ensinando a lidar com ataques e defesas. Você vai aprendendo uma maneira de viver.

Fernanda Montenegro
Revista Baile Dois – Ivaldo Bertazzo

Distanciando-me um pouco da base relaxamento e respiração, sem contudo prescindi-la, ao contrário, incorporando-a, pois são esses elementos geradores de todos os outros, passo a postular algumas considerações sobre o tratamento oral dos sons e palavras propriamente dito. Postulações essas influenciadas pelo diretor de teatro Antunes Filho, por isso muito particulares.

O exercício chamado desequilíbrio vocal, interpenetrado ao relaxamento e à respiração, objetiva tornar o aparelho fonador versátil e disponível para a realização de qualquer solicitação vocal, a partir de um ponto neutro. A proposta não é armar o ator de técnica, ao contrário, conscientizá-lo de sua possível rigidez, a fim de extirpá-la, deixando-o livre para que as vibrações, ressonâncias e ruídos obtidos nas cavidades laríngea, faríngea, bucal e nasal possam redundar em efeitos acústicos de conjunto, em configurações sonoras, com que vai construindo e ordenando os elementos de sua experiência fruídica comunicacional no teatro.

O desequilíbrio vocal funciona como uma espécie de abertura de caminhos ao ator, partindo de sua personalidade vocal, de forma a *limpá-la* na medida do possível. Objetiva-se comparar seu aparelho vocal a uma folha de papel em branco, na qual o ator, desprovido de maneirismos, resquícios velhos, vícios, impostações forçadas ou sotaques cristalizados, possa desenhar os mais variados sons.

Trata-se de uma forma de descondicionamento vocal, desautomatização oral. Segundo Fernando Pessoa seria o mesmo que "aprender a desaprender".

Libertar-se dos vícios do falar adquiridos no cotidiano, para dar vazão à construção do ponto vocal neutro, estágio considerado ideal para o início de qualquer trabalho de oralidade teatral.

O desequilíbrio vocal consiste em levar o ator a uma *sensação de vazio*, a um *mergulho na escuridão*, a um *zero oportuno*. Significa retirar algo velho para conquistar um terreno limpo onde vai se assentar o novo. Sem dúvida, é uma dolorosa e estranha sensação, porque desveste o ator, desamarra-o de quinquilharias ilusoriamente tão indispensáveis. Velhas enclausuradas e esquizofrênicas sustentações. No desequilíbrio vocal, o ator se vê exposto diante de suas fragilidades e medos. Desmascaramento de pretensões. O ator se vê espelhado em incompetências. Vontade de abandonar o caminho.

Pois é aí que tudo vai começar.

A Folha em Branco

Na *folha em branco*, começarão a ser realizados os mais belos e criativos desenhos vocais, aqui significando as diferentes tentativas de elaboração para a produção das emissões verbais ou não verbais, não só corretas mas poéticas. É como se o ator emprestasse uma condição nova ao personagem. Predisposição desvirginada inicial à expressão oral. Ressalto que maneirismos vocais apriorísticos podem tirar a nitidez de um futuro trabalho vocal. Lembro que qualquer ruído à limpidez vocal, só por opção, seleção e elaboração consciente do ator, daí justificar-se: o ator, um jogador.

É indispensável o investimento do ator em sua própria purificação partindo de um eixo zero. Não deixar nada no plano definitivo: cristalização de inflexões; sedimentação de clichês; recorrência a modelos pré-fixados de referência, sempre condenáveis ao processo artístico, e sim abertura de possibilidades vocais, iniciando pela *limpeza do terreno minado de pedregulhos*. O estágio de neutralidade da voz, ou branco, oferece espaço disponível para que o ator, através de sucessivas tentativas de experimentação, vá esboçando os trabalhos de criação de seu personagem, com o estudo adequado das falas, dos sons, dos entendimentos das rubricas e com a vivência das entonações a fim de, algumas vezes, fingir o esquecimento do material levantado e, outras, insinuar sua interpretação.

Entendo que lutar por adquirir o desequilíbrio vocal é o mesmo que lutar por encontrar um caminho claro em meio a uma multiplicidade sígnica devastadora. Multiplicidade de linguagens em caos, condicionadas ao ator, no ator e petrificadas por ele ao longo da vida. O ator tenta dessacralizar o já cristalizado em si, abrindo espaço para a entrada do imprevisível, do *irresponsável*, de uma cegueira bem-vinda, do destino, da fatalidade, da ironia da

sorte, da espontaneidade e da imanência, enfim, do acaso. Por isso propor-se a renovação do branco a cada ensaio, com o preenchimento de uma *nova folha* onde outros tantos desenhos são testados – sempre novas formas de experimentação, elaboração em processo, a cada dia.

Mais uma vez remeto-me à filosofia dos orientais. Quanto ao desequilíbrio vocal, essa filosofia pode me assessorar na compreensão da postura do discípulo sendo auxiliado pelo mestre, a libertar-se das atitudes fixadas para entregar-se a um estado de mobilidade original:

> *Esse estado, em que não se pensa nada de definido, em que nada se projeta, aspira, deseja ou espera, e que não aponta em nenhuma direção determinada (e não obstante, pela plenitude da sua energia, se sabe que é capaz do possível e do impossível), esse estado, fundamentalmente livre de intenção e do eu, é o que o mestre chama de* espiritual. *Com efeito, ele está carregado de vigília espiritual, e recebe também a denominação de* verdadeira presença de espírito *(...). E assim pode permanecer, pois embora se relacione com isto ou aquilo, não se liga a nada reflexivamente e, portanto, não perderá a sua mobilidade original. Podemos compará-la à água que enche um tanque, mas que em qualquer momento está em condições de extravasá-lo. Pode usar sua inesgotável energia porque está livre, e abrir-se para todas as coisas porque está vazio. Um círculo vazio, símbolo desse estado primordial, fala com muita força para quem nele se encontra* (HERRIGEL, 1975: 47-8 – Grifos no original).

Ora, não seria esse estado no qual nada se projeta, nada se registra em definitivo, mas tudo flui livremente e que está, por isso mesmo, sempre carregado de energia e de presença de espírito, a própria recuperação desse branco do qual venho falando? Deste tal ponto de neutralidade, absolutamente carregado de disponibilidade? O ativo no passivo. O passivo no ativo. O passivo mais ativo possível.

A Memorização do Texto Teatral

Outro aspecto a salientar quanto à eficiência do desequilíbrio vocal é que ele pode oferecer ao ator uma nova possibilidade de abordagem do texto escrito. Escritura dramatúrgica ganha em virtuosidade na expressão oral, mediatizada pelo desequilíbrio vocal. O ator, em nova proposição, não mais decora o texto na eterna postura do *de fora para dentro*, mas o texto se decora por si, nele. Arrebentando com a acomodação, este caminho desobstruído pelo desequilíbrio vocal faz com que o ator não mais encontre na dramaturgia

um monumento, um ancoradouro e um porto seguro, como no teatro tradicional, em que o ator, pior do que decorar o texto, vai nessa medida se transfigurando imediatamente no personagem a ser representado, decorando e incorporando o outro, simultaneamente, mediunizando-se, enfim.

Posição descartada em minhas argumentações. Não há incorporação, não há o ator *tomado* de uma entidade mediúnica, não há o ator vestindo clichês exteriores na composição dos personagens-tipo, há, isto sim, um permanente distanciamento (não o brechtiano) entre ator e personagem, a fim de entendê-lo, conhecê-lo e dominá-lo num processo de criação em movimento. Só depois de tantos e quantos levantamentos das circunstâncias propostas do personagem, familiarizações com seus modelos e maneirismos, checagem de propósitos e condutas, reconhecimento das memórias, desequilíbrio vocal pronto, o ator procederá ao estudo do texto, que brotará de *dentro para fora* – o ator não decora o texto, mas o texto se decora nele, ou seja, não mais decoração, e sim memorização com respectiva compreensão e entendimento das idéias fornecidas pelo autor. O mesmo ocorrendo com a libertação absoluta do estereótipo, que tende a ser incorporado pelo ator na confecção dos personagens-tipo.

Seguindo proposta oferecida, o ator não mais vai ao preto-velho, o preto-velho é que se faz nele; não mais vai ao mendigo, o mendigo é que se faz nele; a atriz não mais vai à prostituta; a prostituta é que se faz nela. Assimilação de acordo com as referências mais abrangentes da vida, associadas às possibilidades e suportes que o autor oferece no texto e não *encarnação* condicionada, automatizada e vazia. O personagem brota internalizado, mas um brotar que não vem da sorte aleatória, do sopro da intuição, da benevolência dos deuses, e sim dos investimentos nas pesquisas, elaborações custosas, experimentadas e selecionadas em processo. Técnica que dê conta de sustentar esta história.

O Sistema Corporal do Ator como Suporte do Sistema Vocal

Oportuno se faz aludir ao sistema corporal do ator na confecção do personagem e acoplá-lo à emissão do som. De uma vez entender-se a voz como a extensão de todo um sistema corporal. Na verdade, o corpo expressa imagens extraídas de dentro do ator, assessoradas pelo acervo técnico.

O corpo se submete a semelhante tratamento proposto à natureza vocal, ou seja, da mesma forma, o exercício *de fora para dentro* não surte qualquer efeito. O exercício deve propor um nascedouro *de dentro para fora*, brotando da necessidade, como já expliquei anteriormente:

Focalizando minha experiência com a Mãe Quitéria do espetáculo "A hora e vez de Augusto Matraga" (1988-Sesc/Vila Nova – CPT – dir.: Antunes Filho), que por sua condição social, histórica, deveria ter uma coluna torta, um corpo deformado, um jeito caquético, dentes destroçados. Meu primeiro impulso ao assumir o personagem foi estereotipar uma velha torta, recorrendo a modelos estocados em meu próprio arquivo (repertório mnemônico). Quando fiz a velha resultante dos meus preconceitos, o diretor Antunes Filho "acabou comigo". Fez-me atentar para o fato de eu estar estereotipando um corpo, concebendo-o como um mero exterior. Fez-me ver que eu estava dando um corpo ao meu personagem "de fora para fora" ou "de fora para dentro" e, portanto, investindo-o de uma corporalidade que não era a sua. Apontou para o fato de não ser o corpo que eu levava à cena exatamente um corpo e sim uma imitação de um referencial escolhido por minha fantasia. Mostrou-me que este referencial deveria ser apagado e, antes de fazer o corpo que eu me propunha levar ao palco, deveria estudar a fonte de tal corpo – o personagem –, as nascentes desta ou daquela estrutura, os porquês de sua deformidade. Um corpo não fica torto à toa. Há defesas, há medos, há dores, há inseguranças, há recuos, há sofrimentos, há rejeições que levam uma pessoa a se curvar, a se defender. Antunes mostrou-me que seria muito mais gratificante "desenhar" a corcunda de meu personagem partindo de um estudo de sua psique e de sua história, e não de meus idealismos quiméricos, românticos, fantasiosos e oníricos. Só assim minha velha ficaria humana. Um dos exercícios fundamentais para o trabalho corporal em meu método, semelhante ao desequilíbrio vocal, é o desequilíbrio corporal. Através dele o ator trabalha seu corpo como uma alga ou bolha, predispondo-o a desenhos corporais múltiplos dos personagens. Seu peso e eixo são como que zerados, e seus pontos de tensão dinamitados. O movimento dos atores em cena evoca as técnicas de flutuação que marcam o trabalho do diretor Suzuki, com quem Antunes entrou em contato no Japão. A leveza e a expressão, que apontam para um fazer muito mais interior que exterior, evidenciam o modelo tomado por Antunes como ideal de teatro: Greta Garbo e Kasuo Ohno.[7]

7. Entrevista com Marlene Fortuna concedida à profª drª Silvia Simone Anspach, publicada na revista *Face*, v. 3, jul./dez. 1990, sobre o método de teatro Antunes Filho. Na ocasião, a entrevistada participou, a convite da Associação Brasileira de Semiótica, de uma mesa-redonda realizada na PUC sobre "Semiótica, dramaturgia e encenações", ao lado dos profs. Carlos Gardin e Silvia Simone Anspach, em 24/4/90.

Não que seja tão inadequado começar imitando o *de fora* (mímesis corpórea-vocal), o perigo é que isto facilita as coisas e o ator corre o risco de cristalizar esse corpo, essa voz, sem mergulhar no mais difícil, e no mais profundo: a alma do personagem, com suas potências vitais, energias próprias e história de vida.

Talvez o ator começasse imitando o desenho corporal e vocal, em seguida procurasse apagá-lo ou, simultaneamente, fosse trabalhando as circunstâncias, o passado, a memória, os comportamentos do personagem e por fim, como último ponto, voltasse a captar novamente o corpo primeiro imitado, só que agora, com o *de dentro* aprofundado, o personagem passa a ganhar outra natureza e dimensão. Nota-se então que não é um *de fora para fora* (simples imitação), mas um *de fora para dentro*, que leva a um *de dentro para fora*, retornando a um *de fora* visceralmente melhor.

Processo semelhante para a construção do personagem, no que chamo *achar o corpo*, se passa com a atriz Beatriz Segall:

> *Não vivo com o personagem vinte e quatro horas do dia, mas estudo muito. Começo pela cabeça e espírito do personagem. Depois vou para o corpo. Quando entendo a alma, o trabalho corporal se integra, fica orgânico* (Jornal da Tarde, 15/10/94).

Neste ponto de neutralidade denominado desequilíbrio vocal, serão experimentadas, eliminadas, aproveitadas as mais vastas possibilidades de oralização dos contextos. Sons e palavras podem ser no branco selecionados, de forma a enobrecer artisticamente o trabalho do ator e conseqüentemente do autor.

Um exemplo desta busca na *estrada do branco* encontra-se em um trecho do livro *O signo teatral*, que apresenta um ator, no agônico de seu processo, no desespero de suas buscas, a procurar tantas formas de dizer o texto, sempre, carregadas de significação.

> *Um ator da Companhia de Stanislavsky chegou à fama pelas quarenta formas de dizer as palavras "esta tarde", e seus ouvintes na maioria dos casos podiam adivinhar o contexto semântico.*
> (...)
> *as alternâncias rítmicas, prosódicas ou métricas podem significar modificações de sentimentos ou de humor. Em tais casos, trata-se de supersignos (signos compostos de segundo ou terceiro graus), nos quais as palavras, além de sua função puramente semântica, têm uma função semiológica suplementar no plano da fonologia, da sintaxe ou da prosódia* (INGARDEN, 1977: 66-7).

Neste fluxo e refluxo, escoamento e reabastecimento de energias em trânsito, sem dúvida, o desequilíbrio vocal, além de servir de auxílio ao ator, auxilia também o homem-ator. Um processo de autoconhecimento, autocontrole e aprimoramento da sensibilidade desencadeia-se, mesmo porque este exercício desvenda toda uma rede de correspondências para com o domínio das energias do corpo.

Sabe-se que o material do teatro é a ação do homem e em meu contexto, ação oral/corporal. Estas energias funcionam como estacas que sustentam seu desempenho, forças de tensão, forças de distensão, equilíbrio entre relaxamento e resistência. Mais uma vez faço alusão ao grande poder da consciência em toda a sua força e vigor dialéticos, quando de sua utilização junto ao intelecto. Sem consciência, o ator não viabiliza e nem de longe tangencia o universo do sistema vocal, tampouco corporal, medulas centrais de seu processo. O organismo do ator, então, quando em sua condição ideal (consciência da proporcionalidade de tonicidades musculares em busca de equilíbrios corretos), permanece sob controle. Caso contrário, interferências como excesso de medos, criação absurda de personas, mecanismos de defesa exagerados do próprio ator e não do personagem, podem levá-lo ao total estado de desequilíbrio entre as forças da mente e do corpo, do interior e do exterior; levá-lo à dissociação de seu verdadeiro eixo, dando espaço às tensões que o impedem de desenvolver qualquer personagem.

Todo o ser do homem, físico, mental, emocional, espiritual, trabalha e atua em integração. Assim também o ator. Assim também o personagem. Ao postular que minha perspectiva de eficiência com a técnica do ator não parte dela e não se volta só para ela, afirmo que tal proficiência só se sustenta quando voltada para toda uma teia enorme de relações ritmadas e pontes arquitetadas, em que o ator é visto em sua dimensão totalizante, como o homem-ator, o ator-artista, o homem-artista, o ator-artista-homem-personagem.

Enfim, discorro sobre um processo beirando o metodológico do trabalho da oralidade enquanto criação e expressão, a fim de entender um pouco mais esta teia enredante na qual o ator se enovela chamada teatro e nele a voz, como o fio condutor primeiro deste tecido maior. Mas, em meu estudo, a que voz me refiro? A toda uma pluralidade vocal e/ou a uma vocalidade plural, enquanto poderosa teatralidade.

Sentido / Som / Ponteio

(Discussões entre a naturalidade e a beleza do sentido verbal quando pervertido em som, oralidade – musicalidade, com o apoio do ponteio)

Quer saber? Ator se faz com a mão. É prática, artesanato. Tudo baseado na intuição, na experiência. Assim a química se processa.

Laura Cardoso
Entrevista *Jornal da Tarde*, 16 out. 1993

A expressão vocal no teatro tem características muito específicas, além da necessidade dos suportes relaxamento e respiração, bem como do que apresentei como desequilíbrio vocal. A articulação dos sons, o colorido das entonações, a firmação das categorias acústicas da voz, a clareza, a sincronização entre os sentidos e os sentimentos, tudo isto e outros elementos vocais implicam uma perfeita harmonia entre dizer, sentir e mover (voz, corpo e sentimento). O diálogo que se estabelece com esta tríade tem sido objeto de estudo por parte de atores, diretores e demais teóricos do teatro, preocupados não só em entender como se processa a ação simultânea, mas como se recorre aos órgãos dos sentidos, de forma a acoplar beleza e perfeição oral. Inclusive muitos deles, não aceitando o processo de se harmonizar sentimento e voz, admitem a ela um valor singular, instrumento de poder teatral em si mesmo.

> *Nos anos 30, Artaud sonhava tratar a voz do ator como um instrumento de música. Ele lamentava que a tradição ocidental a tivesse praticamente atrofiado. Na França, os atores "nada mais sabem a não ser falar"; "esqueceram-se de como usar a sua garganta"* (O teatro e seu duplo). *Segundo ele, a voz não deveria ser reduzida a simples veículo de sentimentos e idéias. É necessário utilizá-la em sua plenitude física, como um órgão dotado de poder de comunicação e perturbação independente da mensagem que enuncia, e é nisso que reside a sua eminente teatralidade* (ROUBINE, 1987: 26).

Altura/intensidade e timbre vocal

Todas essas especulações entre voz, sentimento e som arrojam-se, ao se discutirem as categorias acústicas da voz incorporadas pelo ator, vinculadas a um cromatismo sonoro (será melhor desenvolvido no Capítulo III: melopéia), também explorado ludicamente no teatro. A que categorias acústicas me refiro?

> A altura *do som emitido vai depender da freqüência da onda sonora que proporciona; assim ocorre com os sons graves, de freqüência mais baixa e os sons mais agudos, que se caracterizam por uma freqüência mais elevada. O equilíbrio entre graves e agudos deve ser trabalhado dentro de uma tessitura vocal adequada.*
> [...]
> A intensidade *vocal manifesta-se pela pressão exercida pela coluna de ar na traquéia e a resistência que encontra por parte das pregas vocais, durante o ato da fala. No dia-a-dia, reconhecemos a intensidade do som por forte e fraco, sendo que, no caso, esse som forte está ligado à força física, ao ato de fazer força para falar, o que é uma das causas que podem desencadear problemas vocais. A força física na fala deve ser evitada.*
> [...]
> *Podemos dizer que* timbre *é a qualidade do som que nos permite saber a sua origem, ou seja, características muito específicas nos permitem distinguir a diferença entre uma voz e outra, como: uma voz nasal, outra aguda, ou áspera, chorosa, desagradável etc.* (QUINTEIRO, 1989: 91-2 – Grifos no original).

Estudos da fonética experimental arrematam, com propriedade, estas posições expostas:

> *O professor Baglioni, da Universidade de Sassari, conseguiu provar que, quando falamos, regulamos a altura de nossa voz pelos sons dominantes ou ruídos do ambiente. Deriva deste fato a influência de ruídos naturais, tais como cachoeiras, ondas do mar, vento etc., sobre o timbre e a entonação das vozes daqueles que são expostos a tais ruídos. Pessoas que moram no campo, nas montanhas ou à beira-mar falam muito mais alto do que os habitantes de cidades, porque muitas vezes são obrigados a superar o barulho do vento ou das ondas. Por razões similares, acontece o mesmo com trabalhadores de algumas indústrias, obrigados a permanecer o dia inteiro no meio do barulho de máquinas em movimento. A fonética experimental verificou que muitas particularidades da língua de classes sociais inteiras ou de toda uma população são determinadas pela força que essa poderosa e contínua criação de fonemas exerce sobre os mecanismos da articulação na escrita e na fala.* (MENEZES, 1992: 23).

Chafariz e Abraço Sonoros

Um dos aspectos que o ator desenvolve com a devida assessoria da técnica vocal, e dentro dela, é a mobilização e apreensão espacial. O reaproveitamento dinâmico do espaço, anexado ao controle e observação do tempo, mantém direta relação com a oralidade teatral, com seu domínio e expansão: "a voz, assim, não só preenche o espaço, mas o habita, recobre-o, constringe-o a 'dizer-se' na sua própria linguagem de espaço" (MENEZES, 1992: 142).

Daí reafirmar-se ser a voz uma ação física crivada no tempo e no espaço.

Cabe ao ator identificar o ambiente onde vai materializar sua voz. Criar estratégias de reconhecimento do núcleo sonoro do espaço em que irá projetar o som, traçando uma cruz imaginária do palco para o centro superior da platéia. O objetivo é fazer com que o centro do cruzamento da cruz atue como uma espécie de radar, espargindo, como um *chafariz sonoro*, o som receptor para todas as direções.

Sabendo-se que cada tempo tem um espaço e que cada espaço envolve a oralidade do ator num determinado tempo, cabe a ele construir um *abraço sonoro* no local de atuação. Consiste na percepção sônica global, na constatação espácio-temporal do ambiente, na abertura, enfim, de todos os canais sensoriais, conectores do ator no espaço de materialização do som. A expansão mais forte ou mais fraca da emissão será determinada pelo envolvimento do abraço. É como abraçar a platéia, para que a comunicação oral lhe atinja com perfeição e plenitude. Se o público não ouve, não entende o que o ator fala, ele dá indícios de um incompetente jogador, impossibilitado de participar do jogo teatral completo.

Outro fator, também cúmplice do domínio vocal, é a presentidade da expressão oral do ator. Expressão esta que se concretiza só no momento de sua apresentação, portanto, breve, transitória, instantânea: *carreia o espaço num só momento.* Defensores da poesia sonora – representantes da arte da vocalidade – defendem o espaço da oralidade como o da *a-comunicabilidade.* Redimensionam os conceitos de espaço-tempo para uma poética do universo acústico, diferente de um espaço-tempo para uma estrutura escrita, mais imperecível:

> *A poesia sonora se apresenta como um novo modo de pensar a poesia como a arte da vocalidade não domada pela linguagem comunicativa e letrada, e sim libertada num espaço da a-comunicabilidade (não anticomunicabilidade) através da criação de uma língua (um racional código aberto) que não carrega significados mas somente sua própria presença no mundo. Essa presença é a do indivíduo corporalmente vivo, repensado a partir de sua relação física e sensorial com o ambiente em que vive, reposto no centro das vivências: estética e cotidiana, num momento em que ambas se fundem. O redimensionamento do corpo como meio produtor dessa poesia e seus significados na cultura são temas recorrentes na crítica de autores de uma poética da oralidade* (ZUMTHOR, in MENEZES, 1992: 100).

Entendendo-se que o teatro responde a um eterno cruzamento de linguagens, permito-me afirmar que, enquanto a linguagem escrita tende a estabilizar e eternizar o tempo num espaço ou o espaço num tempo, a linguagem oral tende a efemerizar, mutabilizar e presentificar. Escritura *ausente*, permanente, para uma oralidade presente, fugidia. E, nesta transformação do fixo no volátil, o ator é senhor. O ator é rei. A palavra oral ganha em cromatismo na emissão do ator quanto mais ele souber jogar com ela.

A linguagem oral está muito perto da música. No universo das pausas, dos ritmos, da cor das palavras, da escansão silábica, da entonação, dos sons, encontra-se a oralidade, que é também musicalidade (que está também presente no ato de ouvir), portanto, a linguagem oral pode ser inserida, num determinado momento, na esfera do simbólico musical – reinado soberbo da melopéia (a ser tratada em momento oportuno).

Escritura x Oralidade

Remeto-me, agora com peculiaridade, ao eterno problema entre a pontuação léxico-gramatical escrita (reinado da lingüística) e a pontuação da linguagem falada, oralizada (reinado da sonoridade). Discussão que coloca tantos atores e autores, ora em ostensivo litígio, ora em admiração eterna. Ator ampliando autor, muita consideração e reconhecimento. Ator minimizando autor, ressentimento sem pena.

O ator vai em busca de uma instrumentalização criativa para dar conta da expressão vocal, que por sua vez deve dar conta da expressão escrita. A atitude do ator com a oralidade consiste muitas vezes em perverter pontuações eletivas à sintaxe, transgredi-las, desordená-las, tirá-las do lugar, em nome

da chamada instantaneidade da vivacidade oral. Arte de convencer (argumentos) e arte de bem dizer (eloqüência), nesta hora se confrangem. Em plena dialogia, o ator muitas vezes transpassa as medidas demarcadas pelas estacas escriturais. Seriam licenças de uma poética de oralidade?

O ator, munido de um arguto domínio técnico, invade, em reconstruções sucessivas, as categorias gramaticais, priorizando o contraponto das figuras sonoras. Ao estudar e ter de corresponder com o organismo, com a voz, à sintaxe de qualquer autor, o ator aprende a responder instintivamente aos impulsos, numa espécie de fala que irrompe, *como produto direto do coração*, quase que sem a mediação de uma elaboração racional. Um jogo. Uma técnica. Confiro a esta postura, em minha proposição vocal, a denominação de ponteio. São *frases ponteadas* pela emergência de idéias e sentimentos que lhes sustentam e lhes sobrepõem, provocando complexos deslocamentos na ordem gramatical. Uma coisa é a tônica gramatical da expressão "eu te adoro", por exemplo, que está na sílaba "do" da palavra "adoro". Outra é a tônica sentimental, emocional da mesma expressão que pode estar em quaisquer sílabas, dependendo do que o ator quer comunicar. Cada sílaba pontuada oferece um sentido e um sentimento diferenciado. Pois bem, esta diferença de descoberta de tonicidades, gramatical/sentimental, pode ser procurada pelo ator através do ponteio. Uma técnica adotada como suporte, para dar conta da passagem do sentido verbal da escritura para a sonoridade oral da expressão.

A expressão vocal do ator, portanto, não se baseia na pontuação gramatical e sim na flutuação dos impulsos mentais, daí seu caráter estético. Pontuação mental, sentimental, emocional, a transcender a pontuação gramatical. O ponteio é decorrente da conjugação da percepção dos movimentos psíquicos (emoções, sentimentos e sensações) e dos movimentos físicos (respiração, relaxamento, consciência do corpo). Corresponde ao *feedback*, isto é, à resposta psico-orgânica ou psicossomática a todo fluxo de informações que o indivíduo recebe e às quais responde imediatamente.

Não falo em desconexões e ilogicidades na comunicação teatral, ao contrário, aponto para a chama acesa da emissão, para a luz do falar em cena, para a libertação dos estereótipos (sempre tão traiçoeiros). Atos que se prolongam para além da pura camada de registros verbais. O autor oferece alguns apontamentos sentimentais, materializados nas famosas rubricas, o ator pode referendá-los ou, o que é mais comum, desconstruí-los, construindo outros que mais se adequam às solicitações orgânicas e emocionais.

Ciente estou de que, para o ator, o texto, com a variedade de palavras, frases, onomatopéias, representa o ponto de partida de sua criação. Não deve ir cristalizando os sentimentos, a primeira forma de falar proposta pelo autor. Deve, isto sim, manter-se sempre aberto para ir testando, tentando, criando e recriando outras possibilidades sobre as sugeridas de início. O material gráfico

que o ator recebe como texto é transmutado em vida, numa espécie de maravilha do "co-criar com Deus um ser, um humano, tirando-o da letra do texto para a vida sobre a terra" (Quinteiro, 1989: 87).

O verbo, ou o que aqui chamo de sentido, oferece ao ator a matéria-prima de onde será posteriormente edificada sua obra viva, o que chamo de som. Daí sugerir-se que o ator conheça todas as nuanças lingüísticas, verbais ou onomatopéicas do texto em sua total intimidade, sem preconceitos, sem omissões ou críticas. Na passagem da *estrutura morta* (texto, *passado*) para a *dimensão viva* (oralidade, *presente*), o ator pode valer-se do instrumental ponteio, como suporte para esta transformação. Conforme mencionei, esta é apenas uma técnica, que aliás ainda pesquiso, procuro, tentando comprovar sua eficiência em meus cursos para atores. Há outras. De qualquer forma, nós atores necessitamos de alguns instrumentais técnicos que nos auxiliem nestas transposições (sentido/som, autor/ator, verbo/voz).

Considerando-se o teatro como um signo híbrido, entretecido por outros signos, perseguidores do sentido maior da síntese, o texto seria, para alguns teóricos, apenas o ponto de partida, convergindo para diversas outras manifestações:

> *Como puede verse, la enorme tradición dramática escrita, aunque permite tener una perspectiva más amplia respecto a la evolución de este arte, no sustituirá jamas a la práctica teatral. La puesta en escena, el hecho de que la gente acuda al teatro, valida realmente la experiencia. El texto es sólo el punto de partida; el resto depende del director, los actores, el escenógrafo, el encargado de vestuario, el iluminador: cada uno tiene algo que decir y que expresar por que el teatro es un arte de síntesis en el que confluyen diversas manifestaciones artísticas como la danza, la música... y la literatura.*
> *Desde esta perspectiva, hay gran coincidencia con las ideas de Gordon Craig, quien afirma que "... si el texto escrito tiene aún un valor, entonces nuestro fin no será el de anularlo, sino el de exaltarlo. Esto sólo podremos logarlo por medio de un amplio efecto del conjunto ofrecido a la vista del espectador y al que agregaremos el valor de lo que sea válido en la obra del dramaturgo"* (Craig, in Stambaugh e González, 1992: 61).
> (...)
> *é certo, pelo menos, que a exausta, inflacionada palavra escrita encontra novo vigor comunicativo quando é "dita"* (Minarelli, in Menezes, 1992: 114).

É o ponteio que vai de encontro à cisão mais oportuna, **reveladora de** uma possibilidade de eloqüência outra, entre sentido e som. **Ponteio é uma** técnica, uma forma de jogo da expressão oral que, se **bem jogado, pode** transformá-la numa dimensão mais plena, mais estética, **mais teatral.**

Conduzir tais relações dialógicas entre sentido (autor), **som (ator) e** ponteio, para limites mais peculiares, significa apropriar-me de **dois grandes** exemplos de espetáculo teatral, em que o sentido das palavras em si **desaparece** completamente para dar espaço a uma sedução melódica, *eletromagnética*, subjacente a elas (claro que o sentido está implícito). Um estágio pré-verbal de enfeitiçamento: uma sonoridade arquetípica.

A "Trilogia antiga", dirigida por Andrei Serban, no Teatro Nacional de Bucareste (Romênia), apresentou em São Paulo, na abertura da Bienal de 1991, três peças: *Medéia*, adaptação das obras de Sêneca e Eurípedes; *As troianas*, adaptação livre da obra de Eurípedes; *Electra*, adaptação das obras de Sófocles e Eurípedes. Interpretado em grego arcaico, esse espetáculo pareceu revelar a incandescência noturna da tragédia antiga, numa espécie de sistema tremendo de senhas emocionais, nas quais forças desconhecidas tomaram lugar. Ganhou, destituída de qualquer compreensão racional da sintaxe verbal e somente com o acabrunhante universo sonoro da melodiosidade da língua grega, uma significação de profundidade arquetípica. Um espetáculo *choque*... Durante toda a *viagem*, liberou energias de atores e receptores as mais violentas e abriu precipícios mágicos dos quais ninguém tinha certeza de que iria voltar. Por isso afirmar-se que nesta *não-língua*, reinado da plenipotência do som, o receptor tende a ser ao mesmo tempo o observador e o observado.

Outro espetáculo de semelhante natureza, só que, em substituição à língua grega, o diretor optou por um discurso de grunhidos e onomatopéias foi *Nova velha estória* (1991), roteiro de Antunes Filho, baseado no conto *Chapeuzinho vermelho*, e dirigido por Antunes Filho, com o Grupo de Teatro Macunaíma (Teatro Sesc/Anchieta – CPT – Vila Nova). O diretor objetivou uma síntese de interpretação, em que as palavras – *desnecessárias* – não precisavam explicar nada. Zerar todos os significados da escritura, ou permanecer com eles, mas defendendo que a língua pode ser sentida apenas por sua musicalidade e com isto, espaço aberto para outros elementos da teatralidade: gestualidades, atitudes, marcações, figurinos, emoções, sensações, sentimentos, enfim, todas as possibilidades de comunicação não-verbal.

Dario Fo chama essa *língua inventada* em que, sem significar nada de lógico, imita-se o som de uma língua conhecida como o russo, o japonês etc. de *gromelô*. Um conjunto de sons articulados sem significado preciso. O que Antunes fez com *Nova velha estória* foi investir no *gromelô*, criando para si uma estética particular de espetáculo. Burnier, em decorrência das montagens com o *clown* e da procura de sistematização de um método próprio chamado

dança pessoal, investe no *gromelô* e cria *línguas pessoais* com seu ator Carlos Simioni. Confessa o estado de desespero e insegurança que provoca este tipo de desarticulação da escritura, de abandono do conhecido para um mergulho no desconhecido *gromelô*:

> *A grande dificuldade que Carlos e eu tínhamos no início era decorrente do fato de não estarmos substituindo uma língua por outra diferente, porém igualmente estruturada, mas sim por uma que ainda não existia. Era a troca de uma língua por uma ainda "não língua". Esta era a sensação que tínhamos, mesmo porque sabíamos que ao criar (ou buscar criar) uma "nova língua" não estávamos substituindo a primeira por um "nada", mas por algo que ainda não era. O partir de um "sabido" para um profundo e estranho vazio, um "não sabido", ou um "esquecido"* (BURNIER, 1994: 114-5).

Diretores da dimensão de Peter Brook criaram amplos e legítimos centros de estudo da oralização enquanto riqueza de fonte sonora, na sustentação de espetáculos teatrais que objetivavam desconstruir o sentido verbal do discurso.

Se bem elaborada, a empatia com a platéia é garantida neste tipo de encenação teatral, que dispensa o verbal para ficar com o sonoro. Os condicionamentos à necessidade de compreensão da logicidade da linguagem escrita dão lugar a um *pacto onírico* entre receptor e obra. Um entrelaçamento de sensibilidades, em que o espectador capta, inconscientemente, o poder de uma força quase primitiva que impele o ator a exteriorizar o som. Uma espécie de língua ficcional dá vazão à *vibração dos eletrodos*, à alma, à pulsão psíquica, contidas no subterrâneo da sacralidade logocêntrica.

A platéia para este tipo de espetáculo *especial*, que é receber só o som e não a palavra, deve ser também *especial*. Ela deve ser alfabetizada para a compreensão deste novo código, caso contrário põe-se a correr atrás do significado racional das palavras, de uma lógica preconcebida (costume e vício de um desejo de compreender tudo para depois digerir, um velho problema do Ocidente). Ora, como não consegue seu objetivo, frustra-se, perdendo oportunidades magníficas de outras formas de compreensão, neutralizando canais novos de percepção:

> *Peter Brook ansiava por levar ainda mais longe sua investida contra a palavra. Por isso, no início da década de 70, naquilo que poderíamos considerar a sua terceira fase, contratou ele Ted Hughes – também às voltas com o emprego do irracional e do instintivo na poesia – para literalmente criar um novo idioma, que, constituído por ruídos, gritos, fragmentos de línguas mortas etc., pudesse se sobrepor às diferenças de raça, idioma e cultura e tornar-se um instrumento internacional de comunicação cênica. O resultado foi "Orghast" (1971), uma peça encenada em Persépolis, no Irã do xá Reza Pahlevi. Recorrendo ainda uma vez ao depoimento do crítico Ronald Hayman, ficamos sabendo que, "na produção em Persépolis alguns dos efeitos visuais foram espetaculares. Ninguém pôde deixar de se impressionar com a bola de fogo a mover-se, as tochas flamejantes, os agrupamentos e movimentos – bem estudados por Brook e três outros diretores – em relação à tumba de Artaxerxes, uma plataforma de dois planos escavada na rocha. Algumas sonoridades vocais foram tocantes, muitas surpreendentes. Mas as reações da maioria dos espectadores parecem ter sido empanadas pela consciência ressentida de que o significado lhes escapava" (Jornal da Tarde, 17/12/94).*

Brook talvez tenha sido dos primeiros entre os grandes diretores de teatro moderno a destruir o texto em prevalecimento a outros elementos teatrais, para ele, mais fortes ainda que a palavra:

> *Peter Brook vivia uma luta constante para reduzir a importância da palavra, valorizando a situação em si, o espaço cênico e a expressão corporal mais que o próprio texto. É o que Brook propõe inequivocamente ao descrever, por exemplo, as recordações que lhe ficaram de um de seus primeiros trabalhos: "Há muitos anos dirigi uma produção de 'Entre quatro paredes' de Sartre. Hoje não consigo lembrar uma só palavra do diálogo, nenhum detalhe da filosofia. Mas a imagem central da peça – o inferno constituído por três pessoas trancadas num eterno quarto de hotel – continua dentro de mim".*
> *(...)*
> *Haja vista a sua ênfase no aspecto visual do espetáculo, que freqüentemente encobria os diálogos. Seu desprezo pela palavra chegou mesmo a provocar verdadeira cisão na crítica inglesa – tanto assim que Eric Bentley proclamava que esse tipo de teatro tornava impossível qualquer crítica séria, pois "não há função para o crítico onde o intelecto não tem valor algum" (Jornal da Tarde, 17/12/94).*

Oportuno se faz aqui pinçar algumas das argumentações do medievalista Paul Zumthor, que cuidou, como ninguém, da poética da oralidade na Idade Média, além de priorizar a luz do gesto e da voz sobre a fixidez do texto:

> FOLHETIM: *Hoje em dia o senhor parece interessado fundamentalmente nas relações entre oralidade e escritura. Poderia nos falar desse interesse?*
> ZUMTHOR: *São trabalhos mais recentes que fiz a partir de minha primeira permanência no Brasil, no final de 1977. Eu descobri, graças a amigos brasileiros, em particular etnólogos ou especialistas de literatura oral, descobri, de maneira concreta,* qual pode ser a influência da voz, do corpo, do gesto*sobre o texto. Depois dessa primeira permanência no Brasil, pude aceitar justamente porque me interessava por esse tipo de coisa, uma missão na África negra. Estive alguns meses na África central, eu lecionava, havia um pretexto acadêmico. Estava procurando cantores, contadores africanos e me pus na situação de escuta, de um ouvinte e tudo se passava em línguas que não sabia, portanto eu não compreendia o texto, o que eu percebia era unicamente todo o aparelho corporal em funcionamento. O corpo, a voz e inclusive certo lado sociológico, o tipo de população que ouvia, a posição dominante ou não do cantor, etc., e então me dei conta de que esses elementos corporais, sociais, desempenhavam um papel considerável, eu conseguia adivinhar o texto simplesmente a partir desses elementos. A reação dos africanos que entendiam o texto era bem mais forte, mas no final, muitas vezes eu notei, o resultado era quase o mesmo, quer dizer, os africanos no final de uma performance começavam a cantar, a dançar e eu tinha vontade de dançar.* Então me convenci de que há, na presença dos corpos, a voz, a audição, o olhar, os hábitos sociais, há um fator considerável que dá um sentido ao texto poético e vou mais longe, eu diria que a diferença entre um texto poético e um texto não poético, é que o texto poético precisa do corpo.

Quanto à relação aludida por Zumthor, entre voz, corpo, presença e palavra, a atriz Fernanda Montenegro manifesta-se em entrevista a Sérgio Carvalho, na revista *Baile Dois* (a atriz fornece depoimentos sobre o diálogo do ator com o movimento e com a palavra, com a ilusão e com os sonhos):

> *Eu não sei porque aqui, a partir de uma certa época, se dividiu o teatro entre o corpo e a palavra.* Você é o que você fala. O seu corpo é a sua fala, e a sua fala é o seu corpo, não é? *É o sopro. Quer dizer, você não está sendo esquartejado. Você pode num certo momento querer que este braço funcione de uma certa forma. Mas na verdade é tudo um organismo que se põe à disposição de servir a este movimento. Não é uma secção em que um braço fica pulando como se fosse um rabo de lagartixa. Você até pode fazer isso como imagem, mas isto tudo surge da disposição de um organismo inteiro. E também existe um comando que pode não ser expelido, que pode não ser soprado. Mas as tuas cordas certamente registram um movimento de comando, porque mesmo quando você está mudo, se você pensa, as tuas cordas reagem de acordo com os teus estímulos, de comando cerebral que passa por tua vontade de pensamento. Ele sabe tudo. O teu coração, dependendo dos teus pensamentos, que são só teus, o teu coração se acelera ou desacelera. Você pode até suar. Você pode ficar mais quente ou ficar mais frio. Você pode se retesar ou não, às vezes apenas com o pensar. Então o corpo nunca está separado, seccionado de um impulso, e este impulso não nasce numa zona só* (1993).

O medievalista Paul Zumthor continua a advogar sobre o poder cativante da voz em si mesma:

> *Através da voz, a palavra se torna algo exibido e doado (...). Em casos extremos, o sentido das palavras deixa de ter importância, é a voz em si mesma que nos cativa, devido ao autodomínio que manifesta... Assim nos ensinaram os antigos com o mito das sereias.*
> *As sereias em sua ilha atraíam os navegantes pelo encantamento de suas vozes. Ulisses conseguiu escapar pedindo que o amarrassem ao mastro de seu navio e tapando com cera os ouvidos da tripulação. Na Antigüidade, as sereias costumavam ser representadas como figuras míticas, semipássaros, semimulheres.*
> *A voz é o instrumento da profecia, no sentido em que ela a faz* (1993: 4).

Marschall McLuhan, em seu livro *A galáxia de Gutenberg*, estudou a questão da fronteira, às vezes larga, às vezes estreita, entre escritura e oralidade. E de acordo com as interpretações de Paul Zumthor, McLuhan abriu caminho a reflexões sociológicas e filosóficas que logo atraíram inúmeros pesquisadores.

Segundo Zumthor, o sociólogo manifesta-se contra um certo preconceito, de muitos estudiosos, em fazer prevalecer a escritura sobre a oralidade,

e defende a importância de uma espécie de *médium* que vitaliza, ilumina, incandesce o texto escrito (*relativamente morte*) com um atributo: a oralização (*efetivamente vida*).

Afirma Paul Zumthor sobre McLuhan:

> *O princípio que os orienta é bem conhecido: uma mensagem não se reduz a seu conteúdo manifesto, mas comporta outro, latente que emana da própria natureza do médium que a transmite.*
> (...)
> *McLuhan, portanto, opõe-se a dois tipos de civilização – a da cultura oral e a da cultura escrita. No universo da cultura oral, o homem mantém contato direto com os ciclos da natureza, interioriza sua experiência da história sem contudo conceptualizá-la, concebe o tempo segundo esquemas circulares de perpétuo retorno, e por isso mesmo suas ações são inevitavelmente determinadas pelas normas de grupo. Já o uso da escrita implica certa disjunção entre pensamento e ação, certa abstração que enfraquece o próprio poder da língua, a predominância de uma concepção linear de tempo, além de individualismo, racionalismo e burocracia* (1985: 4).

Enfim, são muitas as posições que se articulam neste contexto. Para alguns, a escritura, ao invés de destruir a oralidade, garante-a; para outros, a escritura parece esvaziar-se quando oralizada; para outros tantos ainda, a oralidade amplia as dimensões escriturais, defendendo haver matrizes impressas que se rearticulam em múltiplas oralidades:

> *Determinado texto destina-se ao consumo visual (em princípio solitário e silencioso) pela leitura; outro, destina-se à audição (e portanto à percepção de efeitos sonoros e está por isso aberto ao consumo coletivo). O primeiro apresenta-se como um objeto – folha de papel, livro –, o segundo, como uma ação vocal. Se considerarmos – como a mim parece correto – que é no momento da comunicação que uma obra atinge sua plenitude, o máximo de sua perfeição, a forma que nos revela sua natureza mais íntima e a intenção original de seu autor (não necessariamente consciente, mas determinante), se é assim, dizíamos, temos então duas obras completamente diferentes, dependendo de ser o texto lido ou interpretado. E o mesmo vale para um texto que seja simultaneamente objeto de leitura e de interpretação. Ele se torna duas obras, que só tem em comum a forma das palavras. Meio*

> *século após a morte de Dante, A divina comédia, obra feita para ser lida, era recitada pelo povo de Florença, que cantava suas "terzine" pelas ruas da cidade. Seria a mesma obra? Claro que não.*

É inegável o valor do texto escrito, aliás, creio, é um dos primeiros suportes do ator. Porém, um segundo valor se impõe, ameaça até encapsular o primeiro, tamanha a força. É a voz que lhe dá vida. A ela cabe enriquecê-lo, transformá-lo, tirar-lhe os véus, atribuir-lhe valores outros e até fazê-lo significar mais do que diz. A arte da oralidade consiste em reviver e potenciar a expressão escrita consagrada pelo autor. As palavras escritas, para o ator, são seres *dormentes*; as palavras faladas são seres *moventes, viventes, dementes*.

Estas sincronias, diacronias e por vezes até anacronias entre a solidão escritural (texto/autor) e a volatilidade oral (voz/ator) são tão eternas quanto eternas são as discussões entre verbo e fala. O ator, mais do que ninguém, vive entre, para e com o dilema desta confrontação. Entre autor (escritura) e ator (oralização e gestualidade) impõem-se tempos, espaços, pesos e conceitos de valores diversos: o que é mais vivo, o que é mais morto, o que é mais belo, o que é mais arte – a escritura, algo imperecível, ou seu corpo vivo, no teatro, algo efêmero, a oralidade.

De acordo com Paul Zumthor, aludo à indiscutível força da oralização instrumentalizada pelo ator, com o poder de sua voz. Voz que em meu entender, pode garantir com sucesso/*acréscimo* ou com fracasso/*decréscimo* a perversão do texto escrito em oralidade. Zumthor atribui a oralidade valores sem conta, adjetivando-a, como quem quer sentir a força da oralidade por dentro. Para o pesquisador, encontra-se na expressão oral conquistada com a volúpia da voz, algo em torno de um fascínio epifânico; de uma pluralidade de sentidos, responsável pela reoperacionalização de toda uma significação; voz é sensualidade, eroticidade, é pulsão.

Zumthor admite que, entre volteios e mais volteios, cruzamentos escritura x oralidade atestados pelos tempos históricos, hoje, parecemos viver a era consagrada à oralidade:

> *Tudo se passa como se, episódio de um conflito milenar, participássemos hoje de uma volta à força da oralidade: provocada pela inflação do impresso, depois do fim do século passado.*
> (...)
> *Na sobreprodução do escrito, a função deste perde toda a evidência, enquanto a voz encontra a sua, de maneira selvagem, na busca aleatória de sua plenitude biológica. Depois de uma dezena de anos, um dos pontos de convergência das ciências humanas, cada vez mais apercebido como tal, não é outro senão esta função da voz* (1983: 12).

O discurso crítico que Zumthor por fim estabelece entre escritura e oralidade é absolutamente pertinente, no sentido de criticar ambos os universos de forma oportuna. Para o estudioso, a escritura tem caráter de permanência, estagnação e conservação, enquanto a oralidade de multiplicação, expansão e *destruição*. A primeira se basta, a segunda apela. A escritura tende a preservar aquilo que a oralidade, suportada pela voz, tende a dissipar. Esta é cinestésica em plenitude; a escritura é cinestésica em sutileza.

Voltarei a abordar o dualismo sentido e som, quando de minha análise sobre o jogo da oralidade teatral – o ator um jogador, no próximo capítulo. O jogo do sentido. O jogo do som. O jogo do sentido transformado em som. O jogo do som gerado do sentido.

Encerrando este capítulo, insisto que a repetição contínua e consciente dos exercícios leva à identificação do sujeito (ator) com o objeto (voz), não simbiose, o que seria nocivo. Assim, o ator poderá dar novos passos rumo à sua auto-realização. Sujeito/ator e técnica serão um só em totalidade, sempre à luz da consciência. O ator pode, alterado qualitativamente, caminhar ao encontro da melopéia cumprindo as regras do jogo criado por ele mesmo e conquistar empaticamente a platéia.

Deixo registrado um excerto da tese de Luis Otávio Burnier sobre a arte do ator, algumas vezes citada, por considerar competente sua abordagem da técnica corpóreo-vocal até chegar à representação:

> *Para que exista arte é necessário técnica. A técnica de nada serve se ela não trabalhar com energias e vibrações mais profundas do indivíduo que transpassem as emoções. É possível edificar uma técnica para a arte de ator. Algo que tenha uma estrutura gramatical que vá desde os exercícios ginásticos até os expressivos. A técnica só tem razão de ser se acordar algo em nós, se nos religar às nossas origens, se servir de ponte entre o conhecido e o desconhecido, tornando perceptível o imperceptível, visível o invisível. Uma ponte que atravessa os limites do sabido* (1994: 290-1).

Capítulo II

Jogo e Prazer no Efêmero Cênico

Considerações Gerais

A diferença entre a realidade e o jogo dramático é a de que o que acontece na realidade é irreversível, enquanto em uma peça, que é um jogo, é possível começar-se tudo de novo, da estaca zero. Uma peça é um simulacro da realidade.

As crianças brincam para familiarizar-se com os esquemas de comportamento que terão de usar e vivenciar na vida, na realidade. Os filhotes de animais brincam para aprender a caçar, a fugir, a orientar-se.

Toda atividade lúdica desse tipo é essencialmente dramática, porque consiste em mímese, em imitação de situações da vida real e de esquemas de comportamento.

O instinto lúdico é uma das forças básicas da vida, essencial à sobrevivência do indivíduo tanto quanto à da espécie. De modo que o drama pode ser considerado como mais do que mero passatempo. Ele é profundamente ligado aos componentes básicos de nossa espécie.

Martin Esslin
Uma anatomia do drama

Sem o prazer do jogo, será muito mais difícil para o ator atingir seus objetivos artísticos, técnicos e estéticos. Qualquer exercício que seja praticado para sua armazenagem técnica pressupõe a atitude de uma autoconsciência lúdica, eternamente subjaz ao ator, daí entender-se porque o vocábulo grego para ator é "hipócritas". É sempre prazeroso ir ao encontro da realização de cada exercício proposto, jogando e jogando-se nesta conquista, de forma a entender o termo jogar como um fundamento implícito nas ações humanas.

Sem jogo, o ator não consegue atingir, satisfatoriamente, as perspectivas que deseja, tampouco a amplitude dos instrumentais, das expressões, das plenitudes vocais. Sem jogo, as tensões vão se ampliando ao longo do processo

e o destino é certo: travamento, nenhuma fluição, nenhuma fruição, nenhum prazer.

O prazer deve estar na atitude como um todo, uma postura de predisposição. O ator adotando o jogo, adota o prazer como ponto de partida e conseqüência. Prazer este que, certamente, vai se ampliando ao longo do caminho, nas tentativas e procuras, e legitimando-se à medida que o ator vai dominando o conhecimento. Há uma postura de prazer. É uma posição ideológica. Melhor dizendo, jogo e prazer vão caminhando juntos, em atuação simultânea, no processo de concepção, nos bastidores da criação. Há objetivo no jogo, em qualquer jogo, sem dúvida, um forte objetivo no jogo do ator, o que não elimina a evidência do acaso, os inesperados do caminho. Jogo e prazer, sempre juntos, numa simbiose indesatável. O ato de criação do ator não me parece existir antes ou fora do ato intencional, conquistado de forma lúdica.

O prazer tende a estender-se, porque pressupõe o outro como suporte do jogo, daí seu caráter contagiante. Ninguém joga sozinho, portanto, prazer e jogo não se encontram somente no ator, mas no ator com os outros atores, nos atores com os demais acessórios de cena, e em todos com a platéia. São parâmetros relevantes da estrutura teatral, que tendem a se ampliar como um retorno eterno e sucessivamente cíclico. Uma bola de neve. Quanto mais jogo, mais prazer. Quanto mais prazer e jogo, mais alegria. Quanto mais alegria, jogo e prazer, melhor artista:

> *O grande humorista eleva o bom senso à categoria de poesia, ergue o fardo da vida, alivia o espírito, transmite alegria, cria a fraternidade e purifica a mente do artificialismo, da pretensão e da vaidade. Ele é a principal força civilizadora da humanidade, o verdadeiro democrata e igualitário, odiado e temido pelos tiranos e farsantes... sabemos o que pessoas sérias fizeram do mundo, mas talvez nunca saibamos o que humoristas teriam feito dele, pois o mundo nunca será inteligente o bastante para lhes dar uma chance, e eles seriam inteligentes demais para aceitá-la* (PEARSON, in COOPER, 1985: 35).

Jogo/Prazer/Consciência

Johan Huizinga, em seus postulados, aufere sentido e valor ao ato de jogar com humor e prazer, quanto mais acoplado estiver aos domínios da consciência:

> *Também o esportista joga com o mais fervoroso entusiasmo, ao mesmo tempo em que sabe estar jogando. O mesmo verificamos no ator que, quando está no palco, deixa-se absorver inteiramente pelo jogo da representação teatral, ao mesmo tempo em que tem consciência da natureza desta. O mesmo é válido para o violinista, que se eleva a um mundo superior ao de todos os dias, sem perder a consciência do caráter lúdico de sua atividade. Portanto, a qualidade lúdica pode ser própria das ações mais elevadas* (1990: 22).

Trabalhando a partir do humor e do prazer, portanto jogando todo o tempo, o ator coloca-se disponível às mais diversas condições de liberdade na procura das possibilidades vocais. Passa a *brincar* com a técnica, não se permitindo mais ser escravizado por ela. Técnica não como prisão, mas como libertação. Além disso, tal liberdade se estende às extensões do seu ser, o ator dispõe-se a uma posição de completa interação com os circunstantes. Alteração de posicionamento perante a vida, alicerçado numa mais ampla visão de mundo – humor, prazer, felicidade, teatro.

Sabe-se que o homem vive em constante busca de prazer, sendo o jogo uma maneira de atingi-lo. O teatro oferece a possibilidade de se exercitar a prática de um fenômeno cultural em que o homem, nos dizeres de Nietzsche, caracteriza-se como um ser lúdico inerente, *atinge a maturidade recapitulando a seriedade dos jogos de criança.* O ator, sem aplicar o seu ser lúdico, não atingirá a melopéia, não atingirá o prazer, aliás ela é o próprio prazer e, portanto, torna-se difícil conquistar a platéia: seu mais decisivo alvo.

A noção de jogo, segundo Huizinga, deve ser tomada em sua *forma familiar*. Ele a define nos seguintes termos:

> *O jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da "vida cotidiana"* (1990: 33).

O jogo tem um caráter profundamente estético. O ator que joga com a emissão de diversidades sonoras conquista espaço interior para a criação e recriação abundante de modelos novos. A oralidade teatral, trabalhada dentro do espírito lúdico, está para além da seriedade, tangenciando uma espécie de plano primitivo e originário, a que pertencem a criança, o animal, o selvagem e o visionário; na região do sonho, do encantamento, do divertimento, do êxtase, do riso. Pois bem, isto tudo elevado a uma dimensão estética

extraordinariamente elaborada pode tornar precioso o trabalho vocal do ator. Encontra no jogo, em travessia, a conquista de uma procura obstinada – a capacidade de excitar o público e lançá-lo a transes mágicos. Uma intensidade magnética. Reconhecer o jogo é, forçosamente, reconhecer o espírito. A energia emanada do jogo teatral subverte os limites da realidade sensível manifesta.

O ator engajado na tentativa de sempre renovar seus instrumentais fonológicos, acústicos – fala, voz, som, emissão –, deve abordá-los dentro da perspectiva lúdica, dentro do espírito do jogo, mas de forma racional, com total consciência, domínio e controle das regras. E, mais do que isto, sabendo como, quando e de que forma melhor manuseá-las para fascinar o espectador.

O ator jogador é capaz de garantir, se bem preparado, seu manancial sonoro em vivacidade, graça abundante e beleza em apogeu. Num misto de lucidez e *bruxaria*, consegue, com o jogo, o ritmo das relações expressivas da voz, a harmonia das percepções estéticas, o equilíbrio dos contornos e das nuanças orais: "são muitos e bem íntimos os laços que unem o jogo e a beleza" (HUIZINGA, 1990: 10).

Ator – O Mestre do Jogo

O ator jogador, permanentemente consciente, é capaz de ser absorvido inteiramente pelo jogo, mas sempre senhor dele e nunca seu escravo. Melhor dizendo, ele é sempre senhor, simulando ser escravo. Eis o grande estrategista teatral. Consciente de tudo, o ator dissimula ciladas simbióticas entre ele e o jogo, de forma que o receptor, envolvido num vórtice lúdico, não consiga diferenciar nem jogo, nem jogador, tampouco a alegria ou a seriedade de ambos. Ora o ator se torna seriedade e a seriedade jogo; ora o ator se torna jogo e o jogo seriedade; ora a alegria se torna ator e o ator alegria; ora o jogo se torna alegria e a alegria ator.

O propositor de um teatro politizado Eric Bentley enfatiza a atividade total do teatro como sendo um jogo com regras rígidas e próprias, com começo, meio e fim, uma balança carregada de dosagens apolíneas e dionisíacas, em que o equilíbrio intercambiante é de responsabilidade deste campeão de xadrez das ribaltas – o ator jogador:

> *O teatro é o lugar para os anarquistas jogarem as suas bombas. Ou talvez para todas as pessoas menos os anarquistas jogarem as suas bombas. O teatro é a arte das explosões, mas o macete consiste em detoná-las no momento exato e no lugar certo. Só há margem para a audácia nas artes quando ela é mantida sob rigoroso controle. O ritmo do teatro deriva de uma sucessão de explosões e silêncios; ou, mais precisamente, há a preparação, a explosão e o apaziguamento. Não basta o homem de teatro carregar explosivos na sua mala; ele tem de saber exatamente como se prepara uma explosão, e onde caem os estilhaços; pois – conforme mostram inúmeros exemplos colhidos nas obras de grandes expoentes da literatura dramática – é a combinação de audácia e controle que produz os supremos efeitos artísticos* (1969: 82-3).

Jogo e Aparente Displicência

O grande jogo reveste-se de uma aparência de caráter desinteressado. Aparência de displicência, de deleite apenas, leveza forjada que mascara a seriedade mais renovada. Parece atuar sempre sobre as expectativas da véspera e nunca sob as acontecências do dia. Olhando-se para o ator jogador em cena, tem-se a impressão de que ele não está forçosamente representando, mas sucessivamente carregando tudo em movimento, mudança, alternância, associação. Daí o sentido dialético da postura lúdica do ator. De um lado, a aparente volatilidade do jogo do jogador, indiferença quase; do outro, as limitações, as medidas, as regras, o isolamento, o estudo das estratégias, a repetição, constituindo o fio do objeto jogado.

Jogo – Tempo e Espaço Sagrados – Ordem e Regras

O jogo é jogado até o fim, dentro de certos limites de tempo e de espaço, com caminhos, destinos e sentidos próprios. Inicia-se e em determinado momento acaba. O jogo é territorializado por um espaço determinado, espaço sagrado, círculo mágico. O palco, tal como a arena, o templo, o lar, a tela, o campo de tênis, têm todos a forma e a função de terrenos de jogo, isto é, lugares proibidos, isolados, sacralizados, circunscritos a um mundo temporário; em pleno interior são instituídas e respeitadas determinadas regras. Todos eles são mundos transitórios dentro do mundo habitual, dedicados à prática de uma atividade especial.

O jogo do jogador, nas várias áreas de domínio, em meu caso, domínio da expressão oral, só pode ser transformado em dimensão estética, em arte

maior, em melopéia (objeto de estudo de meu próximo capítulo), se estiver submetido à ordem – conjunto de leis próprias criadas pelo jogador, nas quais ele se torna agente e paciente; sujeito e objeto; causa, conseqüência e fim:

> *O jogo cria ordem e é ordem. Introduz na confusão da vida e na imperfeição do mundo uma perfeição temporária e limitada, exige uma ordem suprema e absoluta: a menor desobediência a esta "estraga o jogo", privando-o de seu caráter próprio e de todo e qualquer valor. É talvez devido a esta afinidade profunda entre a ordem e o jogo que este, como assinalamos de passagem, parece estar em tão larga medida ligado ao domínio da estética. Há nele uma tendência para ser belo. Talvez este fator estético seja idêntico àquele impulso de criar formas ordenadas que penetra o jogo em todos os seus aspectos. O jogo lança sobre nós um feitiço, é fascinante, cativante. Está cheio das duas qualidades mais nobres que somos capazes de ver nas coisas: o ritmo e a harmonia* (BENTLEY, 1969: 13).

A oralidade teatral, quando manipulada de forma lúdica, transforma a voz em elemento vivamente presente e disponível ao campo do insólito. Predisposição ao acaso. Oferece uma possibilidade surpreendente, refratando qualquer instauração absoluta. Eis a matéria-prima de que se tece o jogo fônico teatral: manter a obra num eterno processo de vir-a-ser, lutando sucessivamente contra a inércia. Propulsão e impulso ao competitivo mais salutar – função apaixonante do jogo.

Embora referindo-me ao jogo como função estética, não me esqueço de sua função ética, na medida em que são postas à prova as qualidades do jogador/ator: tenacidade, habilidade, proficiência, destreza intelectual, enfim, suas capacidades espirituais tornam-se transparentes e nitidamente indisfarçáveis no ato de jogar.

O reconhecimento do círculo mágico do jogo, uma espécie de perímetro mítico, no qual se aloja o efeito da ilusão, é um paradigma no trabalho oral do ator. Nestas bases, é que o jogo pode ganhar no teatro um caráter especial, excepcional e flagrante de mistério, *um ar de mistério em que freqüentemente o jogo se envolve* (HUIZINGA).

O Jogo da e na Vida x o Jogo do e no Teatro

O jogo é tão antigo quanto a própria vida. Nós sabemos jogar na vida, e muitas vezes o fazemos automaticamente, no entanto, o ator esquecendo-se de uma potencialidade inerente, como o seu-ser-lúdico, para encarar uma

atividade virtual, transforma o trabalho no palco, algo desprazeroso, anêmico e incômodo à platéia, algo falso.

Porém, apesar de meus enfoques experimentais, em propor ao ator um trabalho sob toda uma postura lúdica, valores absolutos permanecem, retomando novas expressões, transmutando formas e conteúdos. Tais valores se encontram, por exemplo, entre os gregos clássicos, que identificavam o jogo com o mais sério ritual. Jogo e Sagrado = entidades simbioticamente inseparáveis.

> *A identidade do ritual e do jogo era reconhecida sem reservas por Platão, que não hesitava em incluir o sagrado na categoria de jogo. "É preciso tratar com seriedade aquilo que é sério", diz ele. (...) Só Deus é digno da suprema seriedade, e o homem não passa de um joguete de Deus, e é esse o melhor aspecto de sua natureza. Portanto, todo homem e mulher deve viver a vida de acordo com essa natureza,* jogando os jogos mais nobres, *contrariando suas inclinações atuais (...) Pois eles consideram a guerra uma coisa séria, embora não haja guerra, jogo ou cultura dignos desse nome, justamente as coisas que* nós *consideramos mais sérias. Portanto, todos devem se esforçar ao máximo por viver em paz. Qual é, então, a maneira mais certa de viver?* A vida deve ser vivida como jogo, jogando certos jogos, fazendo sacrifícios, cantando e dançando, e assim o homem poderá conquistar o favor dos deuses e defender-se de seus inimigos, triunfando no combate (HUIZINGA, 1990: 22 – grifos meus).

Platão, entendendo a criatividade como jogo, prossegue:

> *Aquilo que não encerra utilidade, nem verdade, nem valor simbólico, mas também não acarreta conseqüências nefastas, pode ser apreciado mediante o critério do encanto que possui e pelo prazer que provoca. Esse prazer, dado que não tem como conseqüência um bem ou um mal dignos de nota, constitui um jogo* (apud HUIZINGA, 1990: 179).

Fica evidente que para o filósofo o jogo se processa para além das austeras necessidades da vida cotidiana, em que festa, ritual, jogo e religião têm entre si as mais estreitas relações. São todas atividades de um mesmo terreno – o lúdico:

> *Segundo a concepção de Platão, a religião é essencialmente constituída pelos jogos dedicados à divindade, os quais são para*

> *os homens a mais elevada atividade possível. Seguir esta concepção não implica de maneira alguma que se abandone o mistério sagrado, ou que se deixe de considerar esta a mais alta expressão possível daquilo que escapa às regras da lógica.* Os atos de culto, pelo menos sob uma parte importante de seus aspectos, serão sempre abrangidos pela categoria de jogo, *mas esta aparente subordinação em nada implica o não reconhecimento de seu caráter sagrado* (HUIZINGA, 1990: 31 – grifos meus).

Ora, se aceitamos as considerações platônicas de jogo, por que não atribuímos ao teatro, tangenciador de um ritual sagrado com círculo mágico, uma forma de expressão artística também absolutamente concernente à natureza do jogo? E por que não caracterizar o ator como o maestro deste jogo, seu regente maior, um insigne jogador? Reconhece-se entre teatro, jogo e ator a existência de laços indissolúveis. A diferença que encontro apenas, entre o jogo do ritual sagrado e o jogo do ator é que este, sem perder a autenticidade, tem a consciência latente de estar somente *fazendo de conta* (*make believe*), por isso, mais valorizado ainda e mais rico ele se torna para o ator, que utilizando-o ilude como se estivesse pleno de autenticidades e verdades eternas.

Jogo – Sob Domínio do Ator Durante o Processo Recuperações e Perdas – Um Estado de Alerta

Quando acaba o espetáculo, acaba o jogo do ator *(in acto)*. Porém, durante o trajeto, ele, consciente do artesanato, da arqueologia de novas imagens, novos gestos e signos vocais, percebe, mantendo o jogo sob domínio, seus momentos de lassidão ou desvio e, como que de *manufatura em manufatura* vai, sucessivamente, reconstruindo expressões posteriores. Estas, irrepetíveis, vão se formando, porque as anteriores, dado o caráter fugaz da palavra falada, já morreram. Eis um dos grandes dilemas do ator no trato com o jogo da oralidade: a consciência do eterno perdível.

Arte de Falar com Arte no Teatro – Um Jogo

Os genuínos artistas de teatro são pessoas preciosas que possuem um inesgotável fluxo de estímulo que vai até o outro... Gente generosa, gente humilde; geralmente triste, o que as torna adoráveis, pois sua tristeza tem uma razão maior.

Marlene Dietrich
O ABC de Marlene Dietrich

NATURALISMO X ARTE DE FALAR COM ARTE NO TEATRO UM JOGO

A platéia não recebe a mensagem já digerida pelo ator, mas, como que misteriosamente, aí está o jogo, ele a faz digeri-la por ela mesma. Provoca ludicamente a própria ingestão do objeto. A este postulado aproxima-se a chamada forma realista de falar e não naturalista, assemelhando-se esta última às manifestações orais dos atores de comédia de costumes ou das novelas de televisão, sempre tão distanciadas do *encanto criador e enfeitiçador* do jogo mais profundo.

Minha intenção em mencionar as novelas de televisão, como as diferenciadoras de um sofisticado jogo (pode ou não ocorrer) ou as propiciadoras de um jogo de dimensões diferentes das dimensões do jogo teatral, justifica-se nos argumentos de Huizinga, ao defender que:

> *Dentro do círculo do jogo, as leis e costumes da vida cotidiana perdem validade. Somos diferentes e fazemos coisas diferentes. Esta supressão temporária do mundo habitual é inteiramente manifesta no domínio lúdico da obra de arte* (1990: 15).

O chamado termo *naturalismo de novela*, ou *naturalzinho de televisão*, implica o transporte da linguagem usual, cotidiana, por demais natural a ponto de ser banal, para o teatro. Mas uma banalidade por deficiência e não por opção consciente do jogo, ou por seleção, propriedade, estilo. Convém cercar esta minha posição com as referências de Eudosia Acuña Quinteiro:

> *Não é verdade que um "tá" substitua o "está"; o que falta ao ator é a arte de lidar com a palavra de maneira tão íntima, tão fluente, que dizendo "está" comunique ao público a displicência do "tá". Este "descompromisso" com as palavras, esta liberdade cênica da fala, só acontece após um caminho longo de estudo e trabalho dedicado* (1989: 87).

Tomando o jogo como a hipótese maior de meu percurso e associando-o à coluna dorsal de meu tema que é a oralidade, vista sob a dialogia autor/ator, afirmo que é muito fácil o ator ajeitar as palavras do texto à sua defasagem cultural, defendendo uma posição equivocada de que *o texto é passado, a época é outra, a linguagem é careta.* Desconsidera assim todo um rigor de leis que regem a dramaturgia e, pior do que isto, dilacera todo um estilo pertinente à linguagem teatral. Tais atores, maus atores, ficam conhecidos como os famosos *atores dos cacos* e, muitas vezes, colocados em posições marginais, desprestigiados exatamente por imensa leviandade com que tratam os textos e conseqüentemente os autores. Quantos Shakespeares são transformados em meras tragicomédias circenses, por tamanho desrespeito à estrutura coesa de seu discurso.

Para equilibrar esta situação, o Ministério de Educação e Cultura criou um sistema de "Normas para a língua falada do teatro", inseridas nos *Anais do Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro*, realizado no período de 5 a 12 de setembro de 1958, na cidade de Salvador:

> *Considerando que, na expressão teatral de âmbito universalista, devem ser resguardadas, nas realizações fônicas, as variantes afetivas e as variantes individuais – desde que umas e outras não sejam atentatórias destas normas; considerando ainda que, na interpretação de personagens de nítida cor local, devem os atores pronunciar com a devida adequação regional e social; considerando, por fim, que a caracterização da pronúncia normal de cada vocábulo ficará na dependência da elaboração de um vocabulário ortoépico da língua portuguesa segundo a pronúncia normal brasileira; o Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro recomenda as normas seguintes para a língua falada no teatro culto, ou erudito, ou de âmbito universalista, no Brasil* (apud QUINTEIRO, 1989: 88).

Eudósia, considerando as normas do MEC, complementa:

> *Segue-se então um estudo sobre as vogais, os ditongos, os hiatos, as consoantes, as seqüências consonantais nos vocábulos e a contigüidade de consoante final de vocábulo com fonema inicial de vocábulo* (QUINTEIRO, 1989: 89).

Estas idéias, assim colocadas, parecem entrar em choque com as que afirmei em páginas anteriores. Sabemos que o ator tem o direito a determinadas licenças poéticas, para subverter, em nome da vida do ato cênico, pontuações do hemisfério da sintaxe (reinado da lingüística) em pontuações do hemisfério da oralidade (reinado da sonoridade). Desconstruções que se fazem necessárias, até mesmo nas alusões de Artaud, Jakobson e Calogeros Monastiri, para a vitalização da estrutura do corpo sônico utilizado na expressão dos sentimentos. Inclusive, coloco a técnica do chamado ponteio, referida, no sentido de instrumentalizar o ator na passagem do sistema verbal da escritura para a sonoridade musical da expressão oral.

Bem, uma coisa é entender-se gramatical e sintaticamente o texto do autor, respeitá-lo, não banalizá-lo. Outra é, por sobre tais apontamentos, descobrir-se a maneira mais emocionante e iluminada de dizer o texto, de passá-lo para o domínio oral, para o domínio orgânico. Tudo em nome da maior amplitude do autor e não em nome de seu denegrimento, como acontece com os atores que estraçalham discursos nobres. Parece-me que uma idéia complementa a outra. Respeitar o autor não significa fechar o trabalho de acordo com as "Normas para a língua falada no teatro", significa, sim, que a linguagem escrita tem seu espaço de respeito e sacralidade. O ator deve estar consciente dos três fatores, para poder desenvolver mais plenamente seu trabalho: há uma escritura de autor, há leis de escritura e há, por fim, uma astúcia em tornar tudo isto manifestação teatral-artística, expressão corpóreo-oral viva. Sem postura lúdica, o ator faz naufragar estes universos num mar de confusões.

Encerrando meus postulados sobre o *naturalzinho* da televisão – um atentado à linguagem – e o natural optado, consciente, um jogo poético do ator, citarei um dos mais belos trechos do livro *A poética do espaço* de Gaston Bachelard, em que o filósofo diferencia a criação do artista em sua dimensão divina da reduplicação do não-artista, mera cópia da vida. Ou seja, a obra de arte reflete-se na vida, mas *é maior do que ela, não é ela.* A criação deve ser tão surpreendente quanto o inesperado do destino:

> *Vê-se então que a obra toma tal relevo acima da vida que a vida não a explica mais. Jean Lescure diz do pintor Lapicque, no livro* Lapicque, *ed. Galanis, p. 78: "Lapique exige que o ator criador*

lhe ofereça tanta surpresa quanto a vida". A arte é, então, uma rediscussão da vida, uma espécie de emulação nas surpresas que excitam nossa consciência e a livram do torpor. Lapicque escreve (citado por Lescure, p. 132): "Se, por exemplo, pinto a passagem do rio em Antuil, espero que minha pintura me traga tanto imprevisto, embora em outro gênero, quanto me trouxe o curso verdadeiro que vi. Não se pode tratar nem por um instante de refazer com exatidão um espetáculo que já é do passado. Mas necessito revivê-lo inteiramente, agora de uma maneira nova e pictural, e fazendo isso, dar a mim mesmo a possibilidade de um novo choque." E Lescure conclui: "O artista não cria como vive, vive como cria".

Assim, o pintor contemporâneo não considera mais a imagem como um simples substituto de uma realidade sensível. Das rosas pintadas por Elstir, Proust já dizia que eram uma "variedade nova com a qual esse pintor, como um horticultor engenhoso, enriquecera a família das rosas" (Marcel Proust, "A la recherche du temps perdu", t. V.: "Sodome et Gomorrhe", II, p. 210) (s.d.: 16).

Também o diretor de teatro Antunes Filho arrebenta, sem piedade, com o chamado *naturalzinho mediocrizante da televisão*, em função de um natural muito maior, um natural estetizado do teatro, em que o intérprete – seu conquistador – é tido como um comunicador energético:

O naturalismo é o maior inimigo da arte. Isto não quer dizer que o ator não tenha de trabalhar com significações. O ator sempre tem de trabalhar com símbolos, com coisas significativas e dar a ilusão de natural. Dar a ilusão! *Na televisão o processo é inverso. Eles procuram dar significação no natural, na besteira do naturalismo. A televisão se impôs como um padrão e minorizou o teatro (Jornal da Tarde, 8/3/1988).*

Na *Poética do espaço*, Bachelard refere-se a Craig como o primeiro teórico de teatro a encontrar uma forte inspiração no teatro oriental. Também considera que o ator não poderá ser livre atendo-se a um estilo naturalista que coloca a imitação sobre a criação. Segundo o teórico, é neste momento que o ator se confronta com condições propícias para o início da verdadeira revolução teatral calcada num *enorme saber: jogar*.

Claro que não estou generalizando, há determinados *naturalismos* produzidos em algumas novelas de televisão muito bem feitos. Refiro-me a um estilo superior, requintado de atuação que deve congraçar naturalidade e não naturalismo com poética de interpretação teatral.

O Jogo Pode Evitar a Repetição Automática do Ator

Sabe-se que a repetição automática ou *cotidianesca demais* da manifestação oral desgasta as arestas e torna invisíveis as eficazes surpresas. O jogo atua como uma espécie de *ingrediente diabólico* na recuperação destas arestas e na garantia dos estranhamentos, espaço do novo, do não-linear, do inesperado. Daí afirmar-se com exatidão o que já defendi anteriormente, que o ator com o domínio do jogo da voz pode subverter a relação dialética entre sentido verbal (grafia) e som (oralidade).

O *som* da voz do ator pode adulterar o *sentido* da expressão grafada, mesmo depois de analisá-lo muito e fundamentalmente partindo dele, sobretudo se adotada a postura de ator-jogador. Alteração fortalecida pela direta participação, irremediavelmente interativa, do componente emocional. Ainda que esta emoção seja manipulada e selecionada pelo ator, também uma estratégia, ela interfere na desconstrução de todos os sentidos verbais possíveis, quando subvertidos em emissão vocal. Ressalvo, *espaço de sacralidade* é espaço garantido, é território conquistado, ou seja, a escritura permanece em sua grandeza, em sua intocabilidade, em seu contorno oracular, em sua configuração totêmica enquanto escritura. O que o ator faz é transmutar tal *espaço de sacralidade* para o terreno igualmente sacralizado da oralidade, não em desconsideração ao primeiro, mas em recriação, num cromatismo sonoro próprio da competência do jogador.

Encontro na estrutura do jogo do ator dois aspectos fundamentais, que justificam essencialmente sua interpretação vocal. O ator joga com a voz em suas mais diversificadas modalidades e opções para travar uma luta por alguma coisa ou pela representação de alguma coisa. No primeiro caso, o ator luta para persuadir a platéia, dominando suas emissões vocais e pressupondo, *a priori*, uma persuasão de si mesmo; no segundo, o ator tenta, com suas instrumentalizações técnicas, transformar uma realidade comum num plano mais elevado: tratar a linguagem como a geradora de novas significações. Se o ator, ao contrário, emitir sons ou falas, sem o devido aparato da extensão técnica aprimorada e, conseqüentemente, sem a tentativa de atingir, através do jogo, a beleza da melopéia, estas novas significações plasmam-se na esterilização de um mundo velho, mutilado, de oralidades vazias. Encontram-se neste patamar as chamadas *falas naturalistas*, como já me referi; o cotidiano, o drama humano, a vida, numa idêntica reprodução mimética dela mesma, e não numa reprodução em dimensões estéticas. Teatro não é uma cópia dos conflitos humanos, mas uma representação estetizada dos conflitos humanos.

Jogo – Imaginação e Oralidade Teatral

O teatro não tem de concorrer com o cinema, fazendo festa de efeitos especiais. Tem de correr atrás do que ele tem de único, que é a simplicidade, o ator.

Luis Mello
Entrevista *Jornal da Tarde*, 12 jun. 1993

Imaginação criadora

Inicio este subtema com algumas reflexões sobre os postulados bachelardianos no que diz respeito à imaginação, por considerá-los os mais pertinentes ao universo imaginativo do ator.

Bachelard propõe considerar-se a imaginação como um poder maior da natureza humana, de domínio imensamente superior ao fato de se afirmar simplesmente que a imaginação é a faculdade de produzir imagens na mente. Ou que a imaginação é meramente aquela que vê, aquela que visualiza o que o pensamento pensa.

Bachelard insere a imaginação *não copiadora*, *imaginação criadora*, num universo de notório virtuosismo, considerando-a a estrategista de uma sensibilidade renovadora e sucessivamente inaugural.

A imaginação, nesse caso, não subjaz ao sentido da visão pura, manifestada apenas como a da receptora do mundo, não é inativa e sim dinâmica, operante e criativa; transfiguradora da sintaxe do mundo em desobediência à lei, em insubmissão; em insubordinação.

Teóricos bendizem a imaginação criadora, defendida por Bachelard, onde se alojam *as fantasias miraculosas dos benefícios amorosos de Vênus* (José Américo Motta Pessanha), fonte de pulsão para o artista. Ensina-o a ver o mundo ao avesso, com relação àquilo a que foram condicionados seus sentidos. Doutrina-o a conviver com o novo, com o porvir – um instituidor de realidades insólitas. Seduzindo e inquietando, desperta o ser adormecido em seus automatismos. A imaginação criadora desvenda, descobre, reinaugura. Ela não é a que está ligada

à produção de imagens como reprodução do real, de um conceito, imagens reduzidas às coisas, mas sim a que é nela mesma, por ela mesma, dela mesma, dotada de autonomia e instância própria. Introduz-se pelo artístico, pelo artefato, pelo ficcional. A imaginação criadora é uma faculdade de surrealidade, não de realidade. Sente o mundo em sua corporeidade imediata. Abre as portas para todo o campo possível do onírico, do intangível, do viajante e do viajado; de toda a *travessia medrada num mar de insondáveis aventuras.*

Conclui José Américo Motta Pessanha, ao se referir a Bachelard como "o sonhador e desvelador da essência mesma do poético, o descobridor de uma instantaneidade ambivalente – uma androginia":

> *Imaginação tem caráter luxureante, tentador, ilimitado, seduz para o vário, para o não-real, para o diferente do aqui, o diferente de tudo, o diferente da ordem, o diferente da natureza, o diferente daquilo que deveria ter sido "a obra perfeita de um Deus bom". Quem nega isso, quem coloca o pesado no alto e faz voar peixes e faz voar barcos, evidentemente já se entregou aos "bruxedos do mal" que são os mesmos ? "bruxedos da imaginação".*
> (...)
> *Se a imaginação desrespeita a sintaxe natural, se ela ultrapassa os limites do instituído em todos os níveis, inclusive em nível das espécies biológicas; se ela imagina, se ela fantasia a possibilidade de outras espécies reais só que jamais existentes, ou que se existiram não mais existentes porque pereceram, se ela consegue fazer essa ultrapassagem da continência apolínea de um universo bem organizado, hierarquizado, bem administrado por um princípio de disciplina, de contenção e de ordem; se ela, ao contrário, é o impulso dionisíaco de dilaceramento dessa ordem e da inversão mesma dessa hierarquia, se por isso ela é freqüentemente olhada com temor, porque o "local do erro", o "local do desvio" e o "local do pecado"; porque o território do mal; porque o território da luxúria; o território da sedução, da sedução dos simulacros; ela pode e deve ser também ali, naquilo em que ela é despregamento do instituído, a instauração do novo, a instauração do diferente, a criação do não-criado ainda, e por isso mesmo o elemento de alto júbilo, um elemento de felicidade, de felicidade na criação.*[8]

8. Palestra de José Américo Motta Pessanha, realizada no período de 23 de março a 24 de abril de 1993, no Teatro Célia Helena, em São Paulo, sobre "Imaginação".

Ouso defender ainda que os vôos da *imaginação criadora* são essenciais à manutenção da sanidade. Eles medeiam, se é que se pode afirmar assim, a vivência dupla do homem em um mundo interior e exterior simultaneizado. Equilibram-na. Entre a natureza da percepção e a natureza da *imaginação criadora* reside a centralidade do ser. Melhor ainda, o homem parece habitar ambos os mundos, sendo que pode *roubar* do segundo repertório para cifrar o primeiro. Talvez aí resida a sanidade. Para o ator, maior sanidade ainda, porque, além de dialogar com as percepções do mundo real, tem de dialogar com as do mundo ficcional (personagens). Algo que lhe permite aprender a viver com os fluxos e refluxos de um mundo tripartido: ator, personagem, palco.

Ator/Voz – Jogo/Imaginação criadora

O jogo que proponho, dotado de requinte e mestria, associado ao percurso da interpretação oral como um todo, só pode ser vinculado numa intercambialidade recíproca – jogo x imaginação –, à sobrelevância do primado da imaginação criadora e pouco ou nada à imaginação reprodutora, copiadora, inoportuna ao criador, ou melhor, talvez oportuna só num primeiro momento, em *momentos desvirginais* do processo, momentos de percepção imediata. Depois, somente imaginação criadora, sob o controle do jogo.

Parece-me ficar mais que evidente que, o ator, de posse da idéia do jogo e hábil na experiência de jogar com a voz, abre espaço para a entrada desse indispensável elemento – a imaginação criadora. Só a lucidez, associada às estratégias que o jogo possibilita à diligência teatral, é que permite a anexação de um jogo soberano, maior, do mais soberano de todos os jogos – o jogo da imaginação criadora. Com ela na arena do jogo e com o jogo sob seu comando, o ator pode moldar e traçar uma multiplicidade de matizes vocais, outorgando ao personagem uma *experiência de vôo*, uma *impressão de viagem*. Busca no regozijo do imaginário razão para inflamar e eletrizar platéia e palco, numa sucessão de *mágicos lapsos ritualísticos*.

A imaginação criadora, suporte para a criação de requintadas formas de expressão, é passível de ser conferida a qualquer esfera do domínio da voz: relaxamento, respiração, ponteio, articulação, projeção, colocação, massageamento. Sempre de par com a consciência, com a emoção e com o jogo, ela parece legislar um surpreendente sistema de representação em qualquer nível artístico-estético. Permito-me atribuir à imaginação criadora não o papel de consciência iluminada da interpretação teatral, mas uma tarefa de engrandecimento, que ultrapassa não só a realidade sensível mas a realidade do ser imaginante do ator em sua transubjetividade.

A imaginação criadora pode ser considerada como o *lusco-fusco* reverberante entre dois focos de tensão: invenção e fantasia, instrumentais

próprios dos artistas, criadores, atores. Elementos que, mediatizados pelo jogo ou pela habilidade de jogar desse produtor de sentidos (o ator), constituem a grande obra, materialização da compulsão poética.

Afirmo que a fortuna imaginária e imaginativa do ser imaginante – artista – pode desembocar em inúmeros oceanos, como na poesia, na literatura, na música, na arte realista mimética, na plástica pictórica abstrata e, para mim, na performance corpóreo-vocal do ator.

A Palavra e a Casa – Gaston Bachelard – Teatro/Voz/Ator

A fim de enriquecer e elucidar as relações entre teatro/voz/técnica/imaginação e jogo, tomo o exemplo metafórico de Bachelard quanto à palavra e à casa. E tento estabelecer similar exemplificação para com a oralidade, visto trazer constantemente uma multiplicidade de significado.

> As palavras – *eu imagino freqüentemente* –, *são pequenas casas com porão e sótão. O sentido comum reside no solo, sempre perto do "comércio exterior", no mesmo nível de outrem, este alguém que passa e que nunca é um sonhador. Subir a escada na casa da palavra [ir para o sótão] é, de degrau em degrau, abstrair. Descer ao porão é sonhar, é perder-se nos distantes corredores de uma etmologia incerta, é procurar nas palavras tesouros inatingíveis. Subir e descer nas próprias palavras é a vida do poeta. Subir muito alto, descer muito baixo, é permitido ao poeta unir o terrestre ao aéreo* (BACHELARD, s.d.: 115).

Da mesma forma, com apenas algumas peculiaridades, as emissões vocais no teatro representam pequenas casas com porão e sótão. O sentido comum da emissão do som das palavras reside no solo. Se, a manifestação oral for realizada sem dimensão poética – sentido naturalista/mimético –, o solo torna-se ainda mais reconhecido e seguro, porque identificável. Se ao contrário, contiver ingredientes de requintada elaboração estética – sentido incomum de emitir –, o solo apresentar-se-á aparentemente inseguro, tropeçante, porque menos comumente reconhecível e, portanto, mais sutil e insinuante. Diz o filósofo: descer ao porão é sonhar, é perder-se nos distantes corredores de uma etmologia incerta; portanto este sentido incomum, melopéico de emitir está para uma categoria de porão, de descoberta dos tais tesouros inatingíveis de Bachelard. Contudo, parece-me que, no instante flagrante da criação

poética capturada, porão e sótão simbiotizam-se num núcleo único. Núcleo onde subidas e descidas, idas e vindas, bifurcações e entroncamentos, abstrações e sonhos estão aparentemente além e aquém de quaisquer limites e fronteiras de espaço/tempo. Ir e voltar, partir e chegar, para o poeta do falar, estão sujeitos a outras demarcações que não as comumente conhecidas e adotadas. Seu capcioso propósito é aventar a possibilidade de viver um sistema de inversões, o chegar, antes do partir, o voltar antes do ir, o descer sem antes subir e o subir sem nunca descer. Enfim, descer o não-subido e subir o não-descido é a vida do ator, ator-poeta, produtor de um requinte califásico cingido com os elementos técnicos, manuseados de forma lúdica, com a criatividade da imaginação criadora, a incandescência da emoção, lastreados pela nitidez da consciência, e todos juntos objetivando o escopo maior do ator, uma espécie de epifania vocal, instante divino, sacralidade poética – melopéia.

Pode-se dizer que a imaginação criadora é a estimuladora mais direta do processo de criação do ator, das manifestações artísticas em geral e até do processo de investigação científica. A proposta do jogo na oralidade teatral, sustentado pela imaginação criadora, assenta-se sobre a idéia de que exprimir-se oralmente no teatro é como reger uma orquestra – o ator/jogador é o maestro; o público, os instrumentos musicais – os objetos do jogo na cumplicidade psicológica; os demais elementos são suportes e acessórios desse *triálogo infernal*... Transmutando formas, idéias e conteúdos, redimensionando processos, este ator/jogador, de posse dos recursos da *imaginação criadora*, pode tanto absolutizar certos valores tangíveis como relativizar outros intangíveis, em suas possibilidades empáticas, simpáticas ou antipáticas com a platéia.

Não basta emitir, é preciso saber emitir e/ou mentir. Não se diz amor do mesmo modo que se diz torpor, por exemplo. Ou não se expressa um grito de dor da mesma forma que um grito de alegria. A emissão adequada e poeticamente manifesta, com as engenhosidades da imaginação criadora alçada ao princípio lúdico, traduz seu destino mais do que correto, fascinante, tanto de ator para ator, como, e principalmente, de ator para platéia.

Saber usar com destreza a própria capacidade vocal significa, parafraseando as elocuções de Calogeros Monastiri, em *O segredo da palavra criativa*, que "portas subitamente se abrem e deixam sair uma versão precisa, altamente energizada de toda forma de linguagem oral" (1991: 14).

ECA USP BIBLIOTECA 32111

O Jogo – O Ator e o Mediador/Investigador

O ator tem que jogar com tudo. Tudo é seu elemento. Às vezes, parece um tipo de crueldade, mas acho, depois de conseguir me explicar, que não é não. É um tratamento com a beleza mesmo.

Rubens Corrêa
Sobre o trabalho do ator

O Fenômeno do Distanciamento

O jogo, sabemos, é um dos mais fortes instrumentos ideológicos do ator no sentido de impedir-lhe a tão nociva simbiose com o personagem. A partir do momento em que o ator e o personagem se transformam num só coração, em unidade, a beleza da interpretação tende a desaparecer, pela dissolução dos referenciais e com eles a lucidez indispensável do jogo.

O ator, desta forma, parece encarcerar a mensagem e o desenho da mensagem em sua própria cegueira, tornando inabordável o processo de criação vocal-teatral – a palavra perde seu nomadismo enfeitiçado, sua provocação oscilante, conquistada com o manuseio estratégico do jogo. Portanto, mais um elemento formidável aparece agora: o mediador, também chamado mente ou investigador. Este, postado entre ator e personagem, objetiva provocar o fenômeno do distanciamento e, com ele, a vidência, e com ela a seleção. Distanciado, o ator abre espaço para a escolha dos bordados, detonando todo e qualquer motivo de identificação, ou de uma situação geminal típica entre ator e personagem, a fim de anunciar um farto princípio de relações interativas, instituídas a partir da análise das diferenças.

J. C. Cooper afirma em seu livro *Yin e Yang – a harmonia taoísta dos opostos:*

> *Toda a dualidade e polaridade requer um terceiro mediador, que está num plano acima dos opostos e age como catalisador, levando os extremos a um estado de equilíbrio. Se não houvesse relações, não haveria trocas e tudo seria estático; onde existe dualidade, o Terceiro Mediador é necessário para salvar as duas forças da tensão eterna* (1985).

Oportunamente, aproveito o trecho referido para justificar semelhante adoção do termo mediador ao universo de interpretação do ator. Entendo que a interpretação teatral vitaliza-se sobre um eixo triádico, já mencionado, em que o mediador atua como um terceiro elemento por sobre a dualidade ator/personagem e, parafraseando os argumentos de Cooper, compete-lhe espírito lúdico para levar os extremos a um estado ideal de equilíbrio. Estando ator e personagem sujeitos a *estados de tensão eterna*, o mediador existe para atenuar-lhes os excessos e catalisar-lhes as forças.

Mediador – Postura Apolínea Diferenciações entre Ator/Personagem

Este bem-vindo intermediário tem como função básica provocar uma dissimilitude, de forma consciente, entre os dois pólos – ator/personagem (posição científica) –, para se fazer inserir a lucidez crítica e a fartura das diferenciações, isto é, quanto mais relações entre os pólos, mais diferenciações e portanto mais mente. O mediador/investigador obriga, prodigamente, ao maior levantamento e à maior quantidade possível de informações sobre o personagem (outro), para a constituição das diversas comparações. Estas são as premissas da consciência do ator que, certificando-se através delas de realidades que não são suas mas do personagem, ou que não são do personagem mas suas, prepara-se, cada vez mais instrumentalizado, para munir-se de credibilidade cênica. Credibilidade conferida de si para si, de si para o outro, de si para os outros instrumentais, de si para a platéia.

Consciência – Ator/Personagem e Mediador

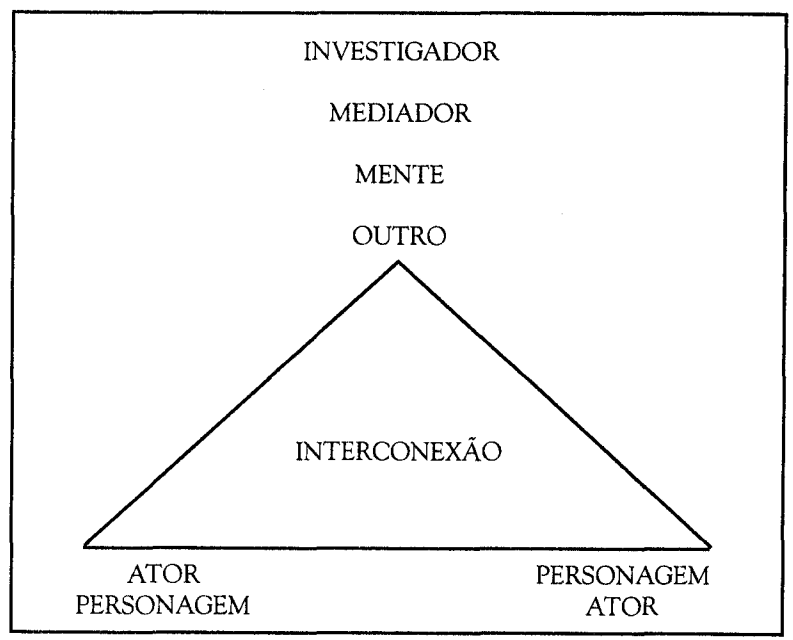
Sobre a consciência, que entendo ser uma das bases fundamentais do trabalho do ator, presente na pessoa do mediador ou investigador, Jung afirma que:

> *Nasce de algum modo da experiência entre os opostos (...) Sempre que se vivencia o conflito entre atitudes contrárias, ou quando um desejo ou idéia pessoal está sendo contestada por um Outro, seja de dentro ou de fora, existe a possibilidade de criar um novo aumento de consciência...* (apud EDINGER, 1984: 20).

Justifica-se neste pressuposto a evidência da consciência, advinda de uma somatória de comparações e relações de opostos entre ator, personagem e mediador.

Cabe ao mediador/investigador filtrar, decupar, escandir, selecionar os modelos técnicos vocais que o ator deve adotar, para atingir não só os objetivos de realização teatral de seu personagem, mas os objetivos da empatia e persuasão para com a platéia. Cabe-lhe também ser o maior administrador do fogo emocional expelido pelo ator e incorporado ao personagem – *uma conquista de luz dissimulada.*

O mediador surgiu, como já afirmei, para propor uma legítima distinção na dualidade ator/personagem. Elemento diferenciador, prefigura a consciência geral desse triângulo de forças:



A despeito de sua enorme lucidez, o prazer do jogo, o bom humor são princípios inerentes ao mediador. Ele se preocupa com o mundo objetivo, com o levantamento das contradições, com os processos e causas da emissão vocal do ator. No instante da atuação do investigador, a palavra é causa. No instante da emissão artística do ator, a palavra é efeito. Conquanto ambos os elementos pareçam gozar às vezes de uma indistanciável simultaneidade.

A mente, ou mediador, ou investigador, ativa os processos de constituição dual. Ou seja, quanto mais o ator constitui o outro (personagem),

mais ele se constitui; quanto mais ele (ator) se constitui, mais ele constitui o outro (personagem), além de ser o responsável por exigir um diálogo permanente com os impulsos de ambos e entre ambos. Ator detecta impulsos do personagem através da inteligência crítica do mediador. Personagem fornece impulsos ao ator/mediador. Este administra-os e seleciona-os. Ator expressa-os. Também o mediador controla as permissividades do ator, para consigo, para com o personagem-outro e para com a platéia.

Só o ator, assim tripartido em ator/personagem/mediador, pode estar tão aberto em cena, a ponto de predispor-se, constantemente, à visão do inesperado e saber administrar, incorporar e recriar o acaso mais súbito.

Mediador – Abaixo o Ator Cego – Ampla Percepção

Com relação à oralidade, algo semelhante se aplica ao ato de estar sempre ouvindo em cena. Ator cego, ator encarcerado numa postura de catarse psicodramática, não ouve, só fala, e ainda sem saber muito bem o que está falando, desrespeitando as arqueologias da emissão, *a priori* elaboradas, os desenhos, as franjas cromáticas conquistadas no processo de criação. Ocultando-as em maneirismos mecanizados, o ator mantém-se desta forma bloqueado à percepção total.

Ator em plenitude é aquele que mantém abertos os canais de percepção, amplo de sensibilidade para captar os aspectos presentes e esporádicos da ação cênica. Postura de todo e não postura de parte, assim o ator ouve o texto como um organismo completo e pleno de vitalidade, e não ingenuamente postado à espera da deixa – um tolo a seccionar os discursos orais, falas e onomatopéias, anulando delas o frescor do pensamento que subjaz em continuidade.

De acordo com o encaminhamento de meu arcabouço teórico metodológico, opto por concordar com a posição extraída da filosofia oriental que me vem norteando desde o princípio. Deste ponto de vista, a percepção é considerada não somente como um processo de captação ou conhecimento da realidade (em seu sentido mais comum), mas um *estado de ser*.

Aí estão alguns pontos nodais na cadeia dos procedimentos do ator, quanto às infinitas possibilidades de seu perceber (sujeito) em cena, a todo momento, o outro (objeto). Percepção de si para consigo; de si para com o(s) outro(s); de si para com o ambiente; de si para com seu próprio jogo e os jogos alheios dos demais atores e personagens. Percepção dos sentidos marginais que porventura venham a aparecer.

Mediador/Ator/Jogador – Abertos ao Inesperado

O estado preconcebido do ator, sobretudo diante de estímulos e respostas, só faz por obstruir o caminho do sentimento novo, do inesperado, impedir a transformação da arte teatral em fenômeno estético orgânico. O estado de congelamento é um estado de antipercepção, nele, o ator deixa de vivenciar uma situação desconhecida e viva, em nome de uma forma predeterminada de falar.

Bem-vindo o ator que se predispõe ao desnudamento diante das situações em véspera. Esclareço, não proponho o caos, ao contrário, o ator – apesar de certificar-se do terreno onde pisará, com os levantamentos genéticos do personagem, objetivos, fluxo-cronogramas, estudos dos famosos mecanismos de defesa, enfim, todo o corpo teórico ajustado e disposto num campo inter-relacionado – colocar-se-á, assim como na vida, disponível às acontecências súbitas, aos inesperados mais inadiáveis, às emissões sonoras mais surpreendentes, uma estratégia de jogo:

> *A percepção é um estado impessoal, desprovido de expectativa por aquilo que vai acontecer e não contaminado por aquilo que já passou; remete ao momento presente em que ela se desenvolve plenamente, e toda a atenção é dada à coisa tal como ela é* (COOPER, 1985: 32).

A Voz entre o Ator Comediante e o Ator de Comédia de Costumes

O mediador abre caminho para que o ator trabalhe com dialéticas e não com idealismos. Entendo aqui dialética não no sentido do esgotamento da formulação simplista de tese, antítese e síntese, mas como algo que se encontra nas imanências, na natureza das coisas, fundada no conflito, na excitação dos antagonismos, nas diferenças, não na lógica da conciliação dos opostos.

Pois bem, esta diferença entre ator dialético e ator idealista encontro, por exemplo, nas dimensões do trabalho de um ator comediante e de um ator de comédia de costumes. A abordagem dialética do ator permite a captação e a expressão de uma abrangência de emissões sonoras sem igual, possibilidades múltiplas e vivas de interpretação com a voz/corpo e diluição

das tão possíveis oralizações cristalizadas dos atores idealistas. Chamo o dialético de ator comediante e o idealista de ator de comédia de costumes. O mediador administra a *paixão com disciplina* do ator comediante, a fim de *fazer brotar, em poesia, as possibilidades do inconsciente.*

À terminologia comediante não atribuo o ator cômico propriamente dito, este também conhecido como ator de comédia de costumes, mas ao ator que se encontra num estágio artístico superior de expressão. Aquele que consegue sintetizar consciência, domínio de jogo e suficiente preparo técnico. Aquele que desenvolve seus propósitos embasados nas causas e porquês de cada situação oferecida, expressando-se em manifestações múltiplas de vida e com os requintes de uma plena confecção corpóreo/vocal. Edwin Muir, na *Estrutura do romance*, assim alude ao ator comediante, quando de sua menção às escarpas do caminho interpretativo teatral:

> *A estrada deve serpentear morro acima todo o tempo e quanto mais difícil for o caminho, melhor será para o comediante, uma vez estar implícita nesta dificuldade toda uma fonte adicional de prazer estético.*

Em sentido inverso, porém, situo o ator de comédia de costumes que, limitando-se a trabalhar com os efeitos da vida cotidiana muito mais do que com as causas, com o superficial e fantasioso muito mais do que com o visceral simbólico, com as referências muito mais do que com as imanências, apaixona-se por sentimentos congelados e faz, quando muito, cópias e clichês da vida. O comediante, ao contrário, opera no espaço do fugaz sem ser inócuo, do indeterminado sem ser caótico, negligenciando o ilusório pensamento do ator de comédia de costumes, que admite o processo de viver e, por extensão, o processo de atuar, como algo definitivo e inerte.

Conveniente e oportunamente definido pelo filósofo francês Diderot (século XVIII), o comediante, como um *camaleão frio e calculado*, incorpora dissimuladamente os mais antagônicos personagens. Sempre atento ao sentido do novo e à adoração do provisório, o comediante, incapaz de ceder à repetição formal de um gesto que seja, consegue interpretar o mesmo personagem cotidianamente, num decisivo rompimento com a destruidora rotina mecanicista de atuação, conferindo-lhe sucessivamente algo de inédito, emergente, excepcional. O contrário ocorrendo com o ator de comédia de costumes que, insuflando em seus personagens o próprio temperamento simbiotizado, mantém-se eternamente cego, consciência obstruída e completamente privado da liberdade de criar. Mediunizando o personagem, o ator perde a distância do enxergar e portanto do selecionar:

> *O "comediante", camaleão frio e calculado, capaz de encarnar os mais opostos personagens, seria aquele possuidor da mais rica técnica de articulação. Esta técnica permite que, a cada vez, ele seja diferente de si mesmo, e cada vez completamente outro. O "ator", em comparação, que representa com a "alma" e insufla em seus personagens o seu próprio temperamento, disporia de uma técnica de articulação menos requintada e desenvolveria a sua personalidade de intérprete por outros meios* (DIDEROT, in ROUBINE, 1987: 26).

No "Paradoxo do comediante", Denis Diderot filosofa acerca da atividade interna e externa do ator. Para ele, "un gran comediante es a su vez espectador 'frio y sereno' de si mismo y de su entorno, con la capacidad de lograr 'mucha penetración y ninguna sensibilidad" (STAMBAUGH e GONZÁLES, 1992: 29).

Importante se torna esclarecer que esta sensibilidade que o filósofo critica certamente se refere: "a excesiva sensiblería de la comedia lacrimosa imperante" (1992: 29).

Diderot enaltece um ator: "observador, atento, esmerado, discípulo aplicado de la naturaleza (...) copista riguroso de si mismo (...) observador perseverante de nuestras sensaciones" (apud JIMÉNEZ y CEBALLOS, in STAMBAUGH e GONZÁLES, 1992: 29).

O filósofo, que tanta contribuição ofereceu ao trabalho do ator, postula a favor de um ator ideal que, distanciado de seus caprichos emocionais, desenvolva uma consciência profunda de si mesmo, dos outros e do contexto circundante com plenitude, para, efetivamente, comunicar e enfeitiçar o público. Postura que traz em seu núcleo a possibilidade de atualização de um brilho escondido pelo ator de comédia de costumes, anêmico, tímido, incapaz de fazer revelar suas disponibilidades vocais em plenitude. Algo totalmente conquistado com o auxílio do mediador.

O comediante conta com um versátil repertório vocal, formado com a colocação de seu próprio organismo em experimentação. Como criador, deverá manter seus músculos, intelecto e arquivo mnemônico sempre em predisposição para atender às diferentes solicitações do personagem. Capacitado a jogar, sob conflitos bem administrados, o comediante atua com as simultaneidades, ou seja, só ele pode responder aos imediatismos orais que porventura apareçam em cena ou venham aparecendo surpreendentemente no processo genético.

Competindo ao ator comediante, construído principalmente com a lucidez do mediador, todos exímios jogadores, trabalhar com a vida, em toda a sua complexidade, dispõe-se a jogar também com as variações, com os acidentes e com as invenções da realidade sempre em perpétua modificação. Exemplificando, credenciado a ultrapassar seus limites físicos, pode interpretar convincentemente um personagem de 60 anos embora tendo somente 30. Uma voz de velho, num organismo jovem, ou melhor, a mesma voz, do mesmo

organismo, apenas com a simulação da velhice, interpretada com tamanho domínio, verdade e jogo, que a platéia vê o velho, sente o velho, recebe o velho, perfeitamente, de um ator plenamente jovem.

Posso exemplificar em meu próprio trabalho com o personagem *ama* de Romeu e Julieta. Tentei administrar, jogando, o ator/mediador e, meio vaidosamente, tentei me querer comediante. Acho que consegui um pouco. Uma senhora de 70 anos interpretada por mim com 23. Empreitada difícil. Insuportável resistência. Desdobrei caminhos, a tal ponto pluridimensionais, de análises, pesquisas e resultados que minha voz, permanecendo a mesma, isto é, *sem buscar nenhuma rouquidão de fora*, pareceu ter provocado a ilusão de estar permanentemente envelhecida.

Parametrando o comediante com o ator de comédia de costumes, como venho fazendo, este último é mantido sob limitações nada libertadoras. Enclausurado a uma programação básica, em que o temor à sua transcendência vê-se deflagrado pela consciência de sua incompetência, este ator tem estirpada sua liberdade criativa, mantendo-se, portanto, escravo de si mesmo e de seus personagens. Eis aí presente o perigo crucial: transformá-los em seres inanimados, antítese ao que proponho como grandeza à arte de representação teatral, que vê no comediante um ator compactuado ao movimento cósmico, em sua busca incansável de conhecimento. Um conhecimento pleno de si, do outro, da arte, da natureza, do universo, de Deus.

Alguns diretores escolhem para a montagem de seus espetáculos atores que se predispõem, que se permitem transformarem-se em comediantes. Perguntaram ao diretor Antunes Filho:

> *– Que você quer então do ator?*
> *– Estou atrás do comediante, que é uma instância superior de ator. Não confundir comediante com o cômico de rádio e tevê. O comediante "usa a peça", está acima dela. Tem de ter uma visão de mundo, uma sabedoria. Tem de ler e pensar, porque só assim pode se tornar um homem livre. Não há liberdade sem sabedoria. No Brasil, as pessoas têm a ilusão de que são livres, mas estão acorrentadas a tolices, a preconceitos, à ignorância do país. A liberdade é uma alegria, mas também é um fardo. Por isso, o comediante é quase um monge.*[9]

O ator de comédia de costumes, mesmo jogando, tende a ser estático, tende a copiar modelos e a copiar a cópia, um prestador de serviços que

9. Entrevista realizada com Antunes Filho para o jornal O *Papagaio*, circulação interna, n. 1, mar. 1992. Publicação do Sesc – Serviço Social do Comércio, Departamento Regional de Sãso Paulo.

trabalha com os efeitos, comprovadores de que a suposição é sempre certeza. O comediante, no entanto, é livre, dinâmico, trabalhando sempre em processo e com o mundo das causas. Para ele a suposição, longe de ser uma certeza confortante e enganosa, é caminho de experimentação. Um gerador de idéias. Um gerador de luzes e de expressões vivas. Um mago. Está permanentemente a responder ao bailado cósmico do espiritual do ator, via de acesso à manifestação artística. Lembra Huberto Rohden:

> *O jogo cósmico é um bailado, um brinquedo, é "*Lila*". Não é esta a impressão que temos da natureza? Ela não parece tomar nada a sério; está sempre brincando, sempre em festa, sempre leviana e sorridente; produz milhares e miríades de lindas flores e, no dia seguinte, joga tudo no chão e faz brotar outras maravilhas... O sol só manifesta sua Força em forma de leveza. Lança imensos sistemas planetários pelas vias inexploradas do Cosmos, mas penetra por uma vidraça, sem a quebrar, acaricia as pétalas de uma flor sem a lesar... Isto é "*Lila*", o gracioso bailarino, da onipotência do infinito, através da sorridência dos finitos* (1985: 85).

Lila é o vocábulo sânscrito para obra teatral, portanto o mundo, para o hindu, é considerado o cenário de uma obra divina, em que os homens atuam graças à força dinâmica e rítmica do Karma (a ação):

> *Es posible darse cuenta de la importancia que el hindú otorga a la actividad teatral, al ver que su tradición religiosa no está desligada de la vida diaria, y denomina "lila"a la actividad creadora de Brahma en el momento de concebir al mundo* (Stambaugh e González, 1992: 107).

O Ator Comediante entre Apolo e Dioniso

Retrocedendo ao início da tragédia, podemos constatar que todo processo criativo girava em torno do deus grego Dioniso, deus dos ciclos vitais, da alegria, do vinho, chamado Baco entre os romanos. De natureza arrebatada e desinibida, às vezes, tumultuada, Dioniso é um entusiasta, um representante da inspiração criadora, oriunda de instintos naturais e espontâneos domiciliados dentro dos homens. Dioniso, analogamente, faz parte do universo do comediante, habitando com Shiwa, em suas entranhas. Encontram-se ambos, aparentemente adormecidos, no corpo de artistas que ainda não se

desenvolveram o suficiente para acionar estas energias primordiais sob a regência de Apolo – o mestre do jogo.

Nesse aspecto, Shiwa e Dioniso podem ser comparados a deuses da arte dramática, representantes de diferentes formas de expressão teatral: a tragédia, a comédia, a poesia leve, o coro frenético. Relacionam-se, enfim, a tudo o que se refira à pulsão interna do ator, na busca de um desejo de expressão. Uma pulsação vertiginosa de sentimentos em combate, confiados a Apolo na regência da materialização cênica. Conforme Pierre Aimé Touchard:

> *O "alvo" do teatro é mostrar aos homens até que extremos podem ir seu amor, seu ódio, sua cólera, sua alegria, seu medo, sua crueldade; dar-lhes consciência de suas virtualidades, do que eles seriam num mundo sem entraves* (1978: 78).

No reinado de Shiwa contamos com a essência, potência ou vapor dos sentidos – o habitat do *gênio criador*. Os bastidores da criação. Ao reinado de Dioniso pertence o ato, a concretude expressiva, o produto final do criador, a manifestação do processo de criação, associado ao prazer/êxtase. Ambos compõem um tempo ilinear e esférico – *um tempo em tensão divina*. Agindo. Shiwa e Dioniso, interativamente, com a administração de Apolo, dentro do comediante e habitando basicamente o espaço do mediador/investigador, torna-se iminente a condução do ator a um estado espiritual de bailado cósmico, em que genialidade, talento e trabalho intercambiam-se na gênese de uma verdadeira arte. Esta dança só será permitida pela embriaguez dionisíaca, liberta do arcabouço enclausurante do intelecto (adotado só nos primeiros momentos), que, libertando o comediante de um passado e de um futuro, mantém-no atado à crença num presente eterno.

Da poesia oriental de Shiwa à embriaguez ocidental de Dioniso, instala-se o comediante, testemunho maior da atuação do mediador, que, de posse da inteligência de Apolo, conquista o prazer e abandona-se propositalmente a um estado de *transporte orgiástico*.

O Ator/Mediador entre Escritura e Oralidade – Um Jogo

O mediador/investigador, detentor do poder do jogo conferido ao ator, portanto mais habitante no ator comediante do que no ator de comédia de costumes, tem o arbítrio de quebrar a intercomplementaridade das idéias da

escritura. Dinamitar a linearidade possível proposta pelo autor. A oralidade teatral, com a elaboração do mediador e a aplicação do ator/jogador, conta com elementos variados que possibilitam esta cisão na linearidade, como os gestos, as entonações, o colorido da voz, as pausas, o nomadismo, enfim, da emissão oral.

Sintaxe, de forma muito breve, é uma maneira de dispor os elementos um ao lado do outro no discurso, submetendo o leitor a uma certa escravidão lógica do tempo retilíneo. Escrita é sintaxe. A oralidade do ator, conquanto, é credenciada em inversões: rompimentos gramaticais, oposições frásicas, cortes abruptos e inesperadamente ilineares. Desta forma, o mediador pode cobrar da oralidade teatral a dilaceração do diagrama da escritura muitas vezes simétrica do autor; a inesperabilidade se encontra num amálgama de sons revezados que exige do ator, na poética de sua expressão oral, uma postura polivalente: ator/mediador/jogador/comediante/voz.

A oralidade teatral alquimicamente regida pelo mediador pode transformar, a propósito, sons poéticos maviosos ao ouvido em sons apoéticos agressivos ao ouvido, e renovar sons é uma maneira de ser revolucionário; o ator é um subversor, porque pode alterar a produção dos sentidos verbais e pervertê-los em sonoridades dissimilares e encantatórias, numa forma requintada de jogo.

Espaço de Possibilidades

O mediador tem outros poderes, outras atribuições, além das que apresento. Uma delas, muito eficaz, é possibilitar ao ator experimentos num território consagrado destinado à criação. Chamo espaço de possibilidades. Trata-se de uma abstração: espaço reservado que permite ao ator dedicar-se sem medo a seus experimentos e desconstruções. O que se entende por isso?

Antes de optar por determinada expressão, qualidade, defeito, virtude, antes de chegar ao corpo, voz, gesto, roupa e cabelo do personagem *em definitivo*, o ator vai, em processo, descobrindo, desvendando, testando as mais variadas possibilidades.

O espaço de possibilidades é, também, o local de uma rica fonte geradora de idéias. Neste local o ator se delicia ou se desespera na procura de decisões antes da escolha definitiva. Idéias que serão aproveitadas. Idéias que serão descartadas. Idéias adoráveis. Idéias abomináveis.

Este treino e seleção de experimentos orgânicos vivenciados no espaço de possibilidades garante a ampliação do repertório do ator. É a oportunidade que ele tem de se saber, se conhecer; experimentar a técnica, para, depois de apurações sucessivas, poeticamente, gerar seu personagem. Revelo, portanto, no espaço de possibilidades, o tempo genuíno do processo de criação do ator.

Um desafio às sucessivas desconstruções da percepção vocal/corporal. Tentativas aproveitadas, hipóteses rejeitadas, propósitos evoluindo, modelos crescendo, se desfazendo, se aperfeiçoando: um ator em procura, uma busca em processo. Aqui sim está a criação!

Muita rasura é feita em nome de uma *chegada razoável*. Ao espaço de possibilidades, espaço do imaginário em construção, o ator confia tanto sua situação de caos, seu tempo de espera, sua solidão diante do procurado e não encontrado, como seu deleite diante deste estado de permanente e instigante mutação. Ciladas, anotações, rascunhos, movimentos corporais, rabiscos, diários, cores esboçadas, gestos esquecidos, sons desconcertantes, enfim, tudo o que ainda não tem jeito de obra acabada, tudo o que aparentemente está desencontrado; percursos do ator, trajetos e ardis, tudo isto é experimentado no espaço de possibilidades. Vivendo de tentativas em tentativas um jogo bruto, o ator vai procurando seu estado de cosmos, como se o confuso e o indiferenciado caminhassem para a ordem e para o belo. Uma nebulosa que clama por uma luminosidade! Ordem e desordem vão se alternando sucessivamente no processo de criação, ocupando juntos, hibridamente, um *sagrado* deixado às possibilidades.

Alfredo Bosi, manifesta-se com relação a esse momento:

> *Que um artista emende partes de sua obra, diluindo ou espessando manchas, cancelando adjetivos, alterando notas ou frases inteiras da melodia, é prova segura de que a correspondência entre as "matrizes" e as formas nunca se faz mecanicamente* (1989: 58).

Uma luta insana do ator consigo, do ator com o personagem, do ator com sua voz, com a voz do personagem, com os apontamentos do diretor, é vivida neste espaço de possibilidades: *local de testagem*, momento de possibilidade de erro. É nesse tempo e espaço que processos recursivos se constroem e se desconstroem quando proposições são aceitas ou recusadas. O ator vive nesse estado de constante dinâmica enfrentando seus limites e suas possibilidades. Vai se confrontando com sua identidade criadora e mergulhando em um vasto dilema de tomada de decisões.

Já o ensaio teatral é o local físico para a experimentação em contexto, daquilo que se vislumbra, daquilo que é apenas apontado no círculo do possível. O ensaio é o procedimento teatral por excelência. Porém, qualquer lugar é local de pesquisa enquanto o ator está procurando: a rua, a casa, a praia, o quarto escuro etc. O espaço onde as possibilidades convivem não tem fisicalidade definida, mas tem existência permanente.

O diretor de teatro Peter Brook dá especial ênfase aos ensaios no meu espaço de possibilidades, referindo-se à riqueza de elementos que podem ser conquistados nele, mais do que no próprio espetáculo correndo,

já viciado, mecanizado e muitas vezes encharcado dos tão famosos equívocos rotineiros: "muito freqüentemente, o melhor desempenho dos atores é alcançado durante os ensaios, e não na rotina das apresentações" (*Jornal da Tarde*, 17/12/94).

Ambos, espaço de possibilidades e ensaio, testemunham o teatro como um signo em eterna mudança. Caminhos e descaminhos, momentos de maior ou menor tensão, *o ator vai se criando, diante de um espelho construído por sua própria imaginação* (parafraseando Mikhail Bakhtin em *Esthétique de la création verbale*, 1984).

Fascina-me narrar, encanta-me descrever, por exemplo, como relaciono todos os percursos no espaço de possibilidades, como neles aplico e deposito minhas procuras e tentativas. Revelar os malabarismos, as aventuras, os percalços, os sonhos, as frustrações, os volteios que dei para encontrar a aparentemente inocente *Geni* de *Toda nudez será castigada*; a pérfida *Ruth* de *Álbum de família*; a sempre terna e trágica *Senhorinha*; a lépida e futriqueira *ama* de *Romeu e Julieta*; e o vulcão dormente, enigmático e silencioso de *Mãe Quitéria*. Narrar esses movimentos revela a minha descoberta de rumos, destinos e cansaços de cada personagem.

Descobrir a sofrida prostituta *Marguerite* de *Atrás daquele olhar*, por exemplo, representou pesquisar não só o corpo delgado, os lábios vermelhos e o decote permissivo, mas o mais profundo de sua alma: obrigou-me a entrar em contato com os limites da dúvida, do cansaço dos valores fugazes; levou-me a ter nas mãos a medida da degeneração da vida e da fragilidade humana; custou-me compreender a dúvida daquilo que é e daquilo que não é.

Marguerite foi concebida durante sucessivas visitas a prostíbulos. Permanecia no local por horas a fio, visitando saletas e quartos e analisando o ir e vir, o entrar e sair. À medida que eu conversava com as meninas, passava a conviver com narrativas que resvalavam o patético. Sentia os lamentos, gritos e cantos de todas elas, e *Marguerite* ia nascendo dentro de mim.

Comecei imitando algumas delas, aquelas que me pareciam mais próximas da *Marguerite* do autor. Mas aos poucos, com o material levantado no prostíbulo, muitos outros levantamentos paralelos, além dos ensaios sucessivos com as testagens das possibilidades, fui ganhando confiança e podendo compor uma prostituta com definições peculiares. *Marguerite* é uma argila, matriz da mulher decaída, arquétipo do eterno profano, modelada e remodelada, refundida muitas vezes no teatro por atrizes que a representaram, conferindo-lhe, cada uma, uma forma particular.

Talvez seja mais fascinante mostrar o processo de construção de meus personagens do que eles próprios, prontos e acabados. No espetáculo correndo tudo já é, tudo está revelado, as opções foram feitas; na ansiedade, no desespero e na solidão do processo, tudo pode ser. O desvelamento desse

momento onde possibilidades convivem tem um encanto a mais, porque leva o ator a conviver com o instigante desconhecido.

O ator vai, ao longo de seu projeto poético em processo, perseguindo formas num incessante construir desconstruindo e desconstruir construindo e nelas encontrando sua identidade artística. Conteúdo se fazendo forma (expressão) e forma formatando conteúdo, ambos vão construindo juntos as instâncias estéticas da expressão.

Propor, testar e demolir fazem parte de um processo contínuo e sucessivo em que tensão e alívio, de forma eficiente, interagem nas travessias do espaço rasurante – espaço de possibilidades.

O jogo com as probabilidades pressupõe o reconhecimento de um estado metamorfoseante preliminar de artesanato poético, em que se vão elaborando progressivamente as diferenciações vocais do personagem e clareando-se os propósitos. Um espaço destinado à gênese do processo criativo. Espaço fértil no engendrar de novas e prováveis formas. Nele, "o avesso de todas as coisas e a imensidão íntima das pequenas coisas são visitados. Transpostos os limites exteriores da obra, quão espaçoso é o interior – quão repousante é essa atmosfera íntima" (SALLES, 1992: 234).

Assim, "no espaço de possibilidades, ator/mediador em "campo de jogo feroz" – seleção – para um futuro "campo de jogo requintado" – o espetáculo! Ator/jogador/mediador em "atuação descarnada" (MARLENE FORTUNA).

Entendo que na proposta de um trabalho com as possibilidades, assenta-se o ator-mediador a especular várias concepções orais para o vir-a-ser do fenômeno teatral. Uma aventura em processo de criação no que ela pode oferecer de mais farto. É na instância do mediador que o ator dispõe-se a probabilizar e a selecionar, optar pelo que deseja para seu personagem em definitivo.

Atores adoradores de estereótipos tendem a desconsiderar o espaço de possibilidades e o que ele pode oferecer de descoberta das riquezas, variações e modulações estéticas, contentando-se sempre com a primeira e mais cômoda possibilidade que surge de imediato cristalizada. Caminho mais fácil. Originam-se, desta forma, verdadeiros tipos estáticos, com total ausência de vida. Nessa acepção, acredito, se o compromisso do mediador for desenvolvido e operacionalizado devidamente com ator e personagem, ele poderá conferir uma liberdade singular ao ator, para arriscar-se destemidamente nas probabilidades de caracterização, não somente no que tange à oralidade, mas também quanto à gestualidade, expressão corporal, facial, modo de vestir-se, pentear-se etc.

O processo das probabilidades, desenvolvido no espaço de possibilidades deve ser percorrido mediante exercícios sucessivos e constantes feitos com o provável personagem, dele e para ele, objetivando a ampliação do arquivo do ator: nada será possível conquistar diante de um repertório restrito. Na

verdade, o ator utiliza cada personagem como cobaia, saindo do particular para atingir níveis cada vez mais universais de expressão. A base de todo e qualquer ato que o ator pratica em cena está no diálogo com as probabilidades. Probabilidades de outras probabilidades.

Picasso, como tantos outros artistas, deixou um exemplo de trabalho com as possibilidades de um mesmo projeto, quando desenvolveu vários *croquis* para chegar à realização final de *Guernica*. Por isso acredito ser de fundamental importância para o ator semelhante postura e que ele consiga traçar uma linha de criação seletiva, na qual possa viabilizar hipóteses múltiplas de um mesmo caminho orgânico, sempre de forma consciente e bem embasada em seu movimento interno e no movimento interno do personagem. Deve-se deixar de lado toda e qualquer autocensura que possa reprimir suas diversas tentativas de expressão e criatividade.

Espaço de possibilidades, dinamizado com a lucidez permanente do mediador, sempre o árbitro maior de um jogo complexo.

Jogo – Ator/Mediador e a Sensorialidade da Palavra = Imagem

Técnica e emoção. Na realidade é o que a gente procura na vida, na interpretação, na arte, em tudo, é o equilíbrio entre a emoção e a técnica. Quando você encontra o meio disso, está perfeito.

Marília Pera
Sobre o trabalho do ator

O ator atinge, por fim, um estágio de requintada percepção das palavras, das onomatopéias e, conseqüentemente, dos sons que irá emitir. Materializa-os para compreendê-los. Compreende-os, para materializá-los. E assim, materializando e compreendendo, alicerça suas condições de expressão oral de forma vitalizante.

Minha proposta pretende abraçar níveis específicos de aprimoramento da oralidade, desde processos de análise significantes das palavras do texto até compreensão de meros significados aparentes. Mananciais de oralização eficiente, conduzindo a posturas expressivas como resultado final. Reflito sobre a sensorialidade, a corporeidade, a imagem da palavra no seu interno e no seu externo, sua pele e sua alma, sua carne e seu sangue, o *de dentro* e o *de fora* dela. Ofereço instrumentais, para o ator dominar a transformação da *imagem parada* da escritura em *imagem viva* na oralidade, mas uma oralização profunda além de viva e nunca vazia, como o berro pelo berro, o grito pelo grito, o som *vomitado* sem conseqüência e pensamento. O ator deve dar conta da oralidade de forma tão fascinante e bem resolvida, como o autor, gerando o texto, na profundidade de sua solidão.

O ator inicia, travando um confronto de compreensão e devastamento entre o sentido dos vocábulos, frases, pontuações e períodos do texto, apenas do seu ponto de vista referencial, e depois dirige-se à dissecação da essência de fato, descida vertical à alma da palavra, imanência que deu origem a ela própria como roupagem virtual apenas.

Minha advertência incide sobre o trabalho exaustivo que o ator deve ter com a essência da mensagem oral emitida, causa ou processo vertical,

sejam palavras ou onomatopéias, no estofo enfim do objeto, para desaguar em resultados ulteriores de significados, intimamente ligados às suas próprias causas. Ou seja, o caminho a percorrer deve ser sempre do significado ou *ponta do iceberg* (contato primeiro) para o significante ou medula essencial (contato segundo) voltando finalmente à expressão do significado, só que agora de maneira mais profunda, mais plena, mais absoluta, menos perecível, não mais um jeito robotizado de dizer o texto.

Penso que as manifestações orais no teatro (significados), não passam de reflexos de contingentes maiores (significantes). Daí a colocação de que em interpretações coerentes, poéticas e bem elaboradas, as palavras brotam e constituem-se em efeitos verdadeiros – um plano de espontaneidade iluminada. Implica afirmar também que, entre o significado e o significante, o que importa é o processo do ator ou a forma como ele conduz o fluxo de vida para a emissão oral – universo do significante, que acaba por se compatibilizar com a concreção da expressão mais adequada, selecionada pelo mediador/investigador – interpretação vocal de processo. Se o ator trabalhar ao contrário, investindo nas exterioridades da palavra, apenas na película, tende a superficializar a oralidade desta forma não internalizada, interpretação oral sem profundidade, de efeito, portanto estéril. Vinculados ao significado estão as exterioridades, os enfoques expressivos resultantes, as aparências; vinculados ao significante estão as organicidades, os sentidos ocultos de compreensão, as estruturas internalizadas.

Se uma das linhas básicas de meus postulados é sugerir o investimento do trabalho vocal do ator no substrato, *no que está no fundo*, nas complexidades das causas que resultaram determinados efeitos, é criterioso supor o apoio do ator muito mais na essência dos vocábulos e onomatopéias que erigiram o corpo do texto do que nas aparências. Neste processo, mais rico em meu entender, perfaz-se todo um caminho de mergulho e maturação das idéias que subjazem às palavras. E conseqüentemente, igualmente mais profunda, é a expressão oral advinda desta base.

Para o ator, a palavra como mera imagem exterior é apenas a referência intelectual de todo um continente essencial, mais profundo, que funciona como uma espécie de energia motriz dinamizadora e desencadeadora do processo de expressão oral. O trabalho com o significado, extinguindo o significante, fragiliza o eixo do ator, comprometendo sua verticalidade profunda. Direciona-o para a horizontalidade, resolvida numa catarse apenas imediata, trabalhando assim, em nível do intelecto, pois o nível orgânico propõe um adentramento no significante. O ator, só com o significado instrumentalizando a oralidade, foge de seu próprio autoconhecimento, tão fundamental à interpretação teatral; amarra-se a uma possível ansiedade, a um *de fora* inoportuno, a um repetir... repetir... automaticamente cada texto. Reduz tudo à mera repetição mecânica de palavras e sons retroalimentados

nos efeitos dos ensaios e espetáculos anteriores. Muito do teatro de efeito que temos hoje comprova a evidência de uma atenção apenas ao *rendilhado* exterior da palavra, nem um trabalho sequer no interior (fonte geradora da palavra e conseqüentemente do som). Principia-se no significado, dá-se a volta nele, chega-se a ele e permanece-se nele, assim se explica o inevitável reducionismo da arte de interpretação teatral, em alguns casos.

O estudo a partir do chamado significante leva o ator a resgatar e a manter seu eixo, internalizando as causas reais, problemas, conseqüência das idéias e a atuar no *espaço do espírito*. Assim, o ator dilacera o mero efeito decorativo das palavras e emissões, para geri-las em ações viscerais. O ator deve mergulhar nos sentimentos, estímulos e razões possíveis encontradas nos significantes, para a materialização dos significados. Penso que tais mecanismos de apoio do ator nas exterioridades dos significados atuam devido à sua enorme insegurança para com o desconhecido premente. Encontrando-se em *perigo diante do novo ser* (personagem), o ator tende a fixar-se como que ingênua e inadvertidamente na rotulação dos estereótipos, traidores e redutivos.

Ator – Apoio na Essência da Palavra – Interpretação Orgânica – Abertura ao Novo

Proponho a fundamentação dos estudos orais do ator, partindo, como já indiquei muitas vezes, do aprofundamento na essência da palavra, também chamado subterrâneo energético, substrato, ou, se quisermos, o tal significante, onde o ator vai especular as causas, objetivos, gêneses, conseqüências, circunstâncias propostas, cronogramas e fluxogramas da expressão. Só deste ponto de partida é que terá o ator condições de vivenciar a interpretação em níveis de manifestação mais orgânica e menos intelectual, portanto mais vital. Em assim procedendo, o ator poderá eliminar a preocupação de *como se lembrar* do que foi produzido no ensaio anterior, afastando definitivamente a hipótese de manter os ensaios subseqüentes sujeitos à lembrança dos efeitos, significados e resultados precedentes, pois, como sabemos, na natureza nada se repete da mesma forma eternamente. Segundo Heráclito, um homem não se banha nas mesmas águas de um rio, querendo também dizer que ambos, homem e águas, modificam-se a partir de partículas ínfimas (significantes), sempre sujeitas às passagens e transformações do tempo:

> *Sabemos que vivemos uma existência eminentemente móvel. "A terra gira; o sol se desloca; as árvores crescem; as flores se abrem e se fecham; as nuvens se fundem, se dissolvem, vão e vêm; a luz e a sombra se perseguem em um jogo infatigável; as formas aparecem e desaparecem; e o homem, que experiencia tudo isso, está, por sua vez, submetido a toda modificação cinética. A percepção da realidade física não pode desconhecer a propriedade do movimento. A própria compreensão dos fenômenos espaciais, o significado de extensão ou distância implica a noção de tempo; ou seja, uma fusão de espaço e tempo que é o movimento", explica Kepes* (SALLES, 1992: 35-6).

Teatro implica ação nova a cada dia. Cada espetáculo tem que ser diferente do outro, cada apresentação diferente da outra, embora sempre igual. Complexa dialética para o ator. O espetáculo teatral conta com os dificultosos percalços por que passa a repetição, tendente eterna à letal mecanização, portanto, se o ator preocupar-se tanto com o processo de concepção quanto com a realização de sua expressão propriamente dita, o resultado será singularmente distinto do anterior, embora paradoxalmente igual. Para isso, é importante que o ator preserve o seu eixo, sua verticalidade humana, pois a *fuga possível de si mesmo*, com a inserção do outro (personagem), não pode ser administrada com os fatais erros da horizontalidade (expressão sem profundidade, efeito pelo efeito, negligência do processo). Linguagem traduzida sob a aparência, apenas, da referência da palavra.

Um trabalho com o significante, por exemplo, conduz o ator a procurar o contato com o seu eu, interiorizando e digerindo as circunstâncias propostas do personagem num trabalho em verticalidade. Tende a estilhaçar, até mesmo como estratégia, qualquer sentido linear das palavras e, visualizando o substrato de seus significados, transforma-os em conhecimento fundamentalmente orgânico.

O Estado de Entrega – Dissecação do Significante

Um dos pontos de partida para se cavar o significante relaciona-se a um mergulho no plano íntimo das palavras ou onomatopéias, a fim de dissecá-las completamente até seu esgotamento de compreensão. Chamo esta atitude de *estado de entrega*, no qual seria adotado um comportamento similar ao de uma criança que procura o entendimento das palavras através de brincadeiras com os próprios sons das palavras, ou com os objetos que lhes originaram.

Nesse sentido, objetiva-se um contato primordial através de uma regressão, como se fosse a primeira vez que se percebe compreensão entre o ser e o objeto, entre o ser e o sentido do objeto, ou o ser e a nomeação do objeto, ou ainda, entre o ser e o som da nomeação do objeto.

Para dissecar uma palavra como faca, por exemplo, propõe-se primeiramente que o ator procure sua compreensão, explorando-a ao máximo até ser atingido o seu significante, ou seja, o próprio objeto faca. Um início deste estudo poderia relacionar-se a perguntas como: o que é faca? Por que é assim? Para que serve? Quais suas qualidades? Como o personagem a utiliza? Para que o personagem a utiliza? Como o ator a enxerga? Como deveria observá-la? Como o autor a utilizou no texto? E assim sucessivamente, tentando aproximar-se o mais possível do sentido comum das propriedades físicas, a princípio, e afetivas, posteriormente, da palavra faca. Partir de perguntas dedutivas (a começar do texto), até se conseguir aprofundamentos somatórios geradores da própria indução do ator no desenrolar do processo e a concretização de relações afetivas com o significante de cada termo.

Seria oportuno salientar que este processo é absolutamente individual e intransferível, cada ator detém uma forma própria de pesquisa. De modo geral, no entanto, o objetivo é sempre o de atingir a essência da palavra que, através do tempo de ensaio, vai se desgastando, fato que força o ator, lamentavelmente, a ver diluído o significante, cuja pronúncia até certo ponto correta de alguns significados, mas desprovidos de vida própria, surge em cena somente como atos de vontade da frieza intelectiva.

Ansiedade x Visualização do Verbal-Sensório

A ansiedade desastrosa vai embora e a ansiedade bem-vinda (uma medida certa, apenas para manter vivo o resultado), energia propulsora, passa a ser canalizada, com o apoio no significante, em forma de visualização. A ansiedade que chamo nociva é aquela que, associada à insegurança e ao nervosismo, conduz o ator a metralhar o texto, sem ouvir o outro, tampouco o conjunto. Na visualização, ou corporeidade do significante, o ator tem condições de regularizar seu ritmo interno, resgatando a clareza ritmada da emissão e a sonoridade poética e, ainda mais, conservando a humanidade.

De rigor vitalício são as imagens visualizadas e oportunamente selecionadas pelo ator que não vive parte da cena mas sua totalidade, chamo a totalidade de *quadro verbo-mental*. O trabalho de visualização tem um poder de iluminação revolucionário, condutor seguro do ator através das estradas derrapantes da oralidade. Constantin Stanislavsky, assim se refere a essa energia do falar contagiante:

> *Contagie o seu comparsa!... contagie a pessoa com a qual estiver contracenando! Insinue-se até na sua alma e, fazendo assim, você mesmo se sentirá ainda mais contagiado! E se você ficar contagiado, todos os outros o ficarão ainda mais!*
> *E então as palavras que você pronunciar serão mais estimulantes do que nunca* (1970: 137).

Trabalhar com a visualização do sensório-verbal é, enfim, predispor-se à criação de um fecundo campo magnético, em que a expressividade sonoro-vocal advém da transformação oportuna da palavra em elemento plástico. Daí vincular-se a gestualidade corporal à imagética da palavra, em que o caráter da visualização é complementado pela expressão corporal. *Ver* todos os sons que puder, representá-los corporalmente, vivenciá-los sensorialmente, reproduzi-los diagramaticamente, assim como *ouvir* todas as imagens, exercícios submetidos a treinamentos obstinados pelo ator.

Chamo também imagens ou visualizações sensoriais da palavra, compreendidas neste processo de imaginação, todas as relações de sabor, odor, cor, peso e tato, ou seja, as palavras são multissensoriais, sinestésicas, pode-se falar das *pulsações táteis* da oralidade:

> *Quando Martin Luther King convidava seu povo a "banhar-se nas cálidas águas da compaixão", vitalizava o conceito abstrato da compaixão numa forte experiência sensorial. Winston Churchill fez o mesmo ao criar o termo "cortina de ferro" para simbolizar a dominação comunista da Europa do Leste. Da mesma forma, séculos de debates sobre a dualidade da natureza humana foram influenciados pela vívida caracterização feita por Platão, que representava o homem como um condutor de um carro puxado por dois cavalos, um branco e outro negro, simbolizando respectivamente os nossos aspectos apolíneo e dionisíaco* (MONASTIRI, 1991: 16).

O ator deve falar com tamanha luz, como se estivesse pintando uma tela – imagem cromática viva – em sua mente, projetada na mente do outro (platéia). Jacqueline Lichtenstein, em seu livro *A cor eloqüente*, ao dialogar com o pensar, o escrever, o falar e o pintar, estabelecendo entre eles uma relação de inter, entre e intracontextualidade, afirma estar o belo discurso para a produção e a formação da bela imagem:

> *O discurso deve produzir imagem. Se a escrita submete-se às condições da palavra, a palavra é julgada segundo os critérios da pintura. Se pensar é falar, falar é pintar e a única voz razoável é, portanto, a que possui a vivacidade da palavra e as qualidades representativas da pintura. "É preciso narrar com um pincel", nas palavras do padre Binet, e Fénelon define com muita clareza o que se deve entender por essas pinturas de palavras:*
>
> > *"pintar não é só descrever as coisas, mas representar as suas circunstâncias de uma maneira tão viva e sensível que o ouvinte chegue quase a pensar que as vê".*
>
> *É nessa arte de pintar com palavras, acrescenta Fénelon, que consiste a diferença entre uma narrativa banal, meramente informativa, que se contenta em descrever os acontecimentos, e uma narrativa poética, que sabe encená-los, ou seja, pô-los em imagens [ator, orador]. Se alguém lhe contar, simplesmente, a morte de Dido, ao ouvi-lo, conheceis o fato, mas não o vedes. Mas, se ouvirdes Virgílio, ele colocará o fato diante de vossos olhos. Ora, este poder da representação, que quase transforma o discurso em quadro – por conferir à narrativa a vivacidade de uma pintura –, é a própria definição da eloqüência tal como a vemos em Cícero* (1994: 38-9, 42).

O grande ator não diz, *mostra*, ou melhor, *diz mostrando*. Sem pretender exagerar a consideração do subordinar-se o dizível ao visível, o hábil ator comunica o dizível, visibilizando-o; é o mesmo dizer: visibiliza o dizível, comunicando-o.

A feitura de imagens, ou melhor, do discurso em imagens que o ator provoca com sua habilidade na oralização performática (como que a pintar um quadro na mente do receptor), remete-se ao *movere* que os romanos, na palavra de Cícero, reconheciam como o triunfo da eloqüência. Cícero era um ator. Afirmava consistir a verdadeira eloqüência em saber pintar com palavras, colorir com metáforas, figurar através de comparações, sem necessidade nenhuma de servir-se diretamente dos meios da pintura, mas dos recursos naturais da própria linguagem, estetizados, como a provocar a sedução da imagem pictórica. Mas isto o ator só conquista com talento, inteligência, técnica e domínio de jogador. Muita sensibilidade.

Voz – Imagem – Sensorialidade – Jogo

A voz é portadora da sensorialidade da palavra, eis seu poder. Palavra melhor vocalizada se passar pela *linha da imagem*, como falamos. Chamo energia de retenção e construção cerebral a imagética da palavra. Força de visualização.

Afirma mais uma vez Eudosia Acuña Quinteiro: "a visualização promove uma harmonia entre o que é simbolizado e o que é dito (nível simbólico), e o que é percebido e entendido, mas não é dito (nível sensório-motor)" (1989: 98). Afirmação fortalecida pelas palavras de Eugênio Kusnet, quando me leva a refletir sobre a ação de falar. Postula o diretor:

> *Antes de começar a falar, nós imaginamos o que vamos dizer, só depois transformamos essas imagens em palavras.*
> (...)
> *É necessário que o ator, para agir por meio das falas, tenha, antes disso elementos aos quais possa reagir falando, isto é, imagens das falas dos outros. Só assim a ação de falar em teatro será realmente humana* (1975: 62).

Desejo esclarecer que não me refiro à visualização da palavra em si, mas à visualização analógico-sensorial que ela sugere, em nível de significante, conquistada por operações cerebrais. Tal visualização pode ser considerada uma fonte energética da oralidade. Energia transformadora em imagens. Imagens carregadas de energia. Visualizações selecionadas convenientemente pelo ator, portadoras de relações cromáticas, musicalidades, cheiros, odores, formas.

É enorme a eficiência da visualização sensório-relacional que as palavras sugerem. É preciso no entanto que o ator se mantenha sempre disposto a avaliar visualmente a riqueza de seu material sonoro. Além de libertar-se da mera decoração exterior dos significados, superficial e vazia, o ator pode, com isto, evitar as reações mecânicas e a automatização dos gestos e da fala de seu personagem. O ator deve ser estimulado por esta forma de apreensão dos reais significantes *ouvir/vendo* e *ver/ouvindo* o(s) outro(s) contracenante(s) e não ficar ingenuamente assistindo à cena numa espécie de contemplação, à espera de deixas congeladas.

A visualização das relações sensoriais da palavra possibilita o desenvolvimento do trabalho oral do ator em totalidade, longe de estéreis fragmentações. Ele não se prende só ao que está escrito, ou ao que tem de ser dito, mas a muito mais, abre espaço para a manifestação dos mecanismos de defesa, para o emergir das idéias, para a identificação dos sentimentos e seus sentidos.

Quanto aos desenhos, projetos e até arqueologias visuais das palavras ou onomatopéias, Stanislavsky acrescenta:

> *A natureza arranjou as coisas de tal modo que, quando estamos em comunicação verbal com os outros, primeiro vemos a palavra na retina da visão mental e depois falamos daquilo que assim vimos. Se estamos ouvindo a outros, primeiro recolhemos pelo ouvido o que nos estão dizendo e depois formamos a imagem mental daquilo que escutamos... Ouvir é ver aquilo de que se fala: falar é desenhar imagens visuais.*
> (...)
> *Para o ator uma palavra não é apenas um som, é uma evocação de imagens. Portanto, quando estiver em intercâmbio verbal em cena, fale menos para o ouvido do que para a vista* (1970: 132, 140).

Nas imagens e visualizações, o ator encontra fecundo material emotivo a ser trabalhado, vinculação mais efetiva aos significantes e não propriamente aos significados. Um jogo de energia crescente se estabelece entre os atores que assim processam. Como nos diz Kusnet: "as imagens que devem produzir o choque emocional e conseqüentemente o estado de angústia do personagem" (1975: 65).

Na tragédia *Medéia* de Eurípedes, por exemplo, a personagem *aia* aparece no prólogo lamentando-se através das seguintes palavras numa tradução de J. A. A. Torrano: "Desejaria que ainda ondulassem ao vento no monte Pélion os pinheiros que deram os mastros e os remos, e onde o negro falcão fazia o ninho" (EURÍPEDES, 1988). A atriz que a irá interpretar deverá visualizar *concretamente* estas imagens, estabelecendo relações afetivas, sinestésicas, sensitivas e temporais que vão surgindo, entre a cena e os demais componentes e/ou personagens que a ela são eletivos, ou seja:

> *Que revolta, que ódio incontrolável por ver estes pinheiros cortados, uma vez que seus troncos serviram para a construção dos remos e dos mastros da maldita nau Argos, que transportou à Cólquida os desprezíveis Argonautas, o ignóbil Jasão, causador da desgraça que desaba sobre esta casa e da minha infelicidade.*[10]

Não é recomendável neste processo de trabalho com o significante que o ator, para expressar um sentimento em variadas formas de manifestação vocal, se baseie só no sentimento – há muitos apoios; se assim o fizer, a emissão provavelmente não sairá livre e carregada de energia vital, mas cindida – *um aborto da palavra*. Quando Medéia diz, por exemplo: "malvados, malvados, malvados...", a atriz deve criar ciladas próprias para que a Medéia que ela representa visualize uma síntese imagética viva e simultânea como suporte da emissão: o pai que ela abandonou por amor a Jasão, o irmão Apsirto,

10. Ensaiei esta tragédia, aproximadamente, oito meses, com direção de Antunes Filho, mas ela não chegou a estrear.

carinhoso, que ela assassinou também por paixão ao marido, a filha do rei Creonte, Creuza, que ela odiava por ser a nova esposa de Jasão – sua rival – e o próprio rei que lhe deu um *ultimatum* de 24 horas para deixar Corinto com seus dois filhos. Todo o sentimento de ódio contido na emissão das palavras "malvados, malvados, malvados..." deve trazer a síntese concebida dessas múltiplas relações selecionadas e visualizadas pela atriz no processo de criação do personagem, certamente, com a arquitetura do mediador/investigador/jogador.

Em assim procedendo a emissão sairá perfeita. Ao emitir a palavra, o sentimento nela contido deve ter sido baseado em fatos concretos, passando pela cabeça *os elétrons das imagens* que o ator alimentou (no coração = sentimento), uma espécie de *síntese atômica* (= soma do trabalho intelectual e orgânico).

Enfim, todo este tratamento possibilita ao ator a matização do que está sendo emitido, considerando-se que ele trabalha no território das relações visuais, mentais, imaginativas e sensitivas. Daí procede o entusiasmo de seu falar. Numa relação etmológica, *entusiasmo* significa *"Deus dentro do coração"*. Deus é a nossa força interior. É esta força viva que faz o ator pronunciar as palavras iluminadamente, se processadas e geridas num sistema eficiente de concepção.

Dizer *coração*, não é o mesmo que dizer *mamão*. Cabe ao ator, portanto, vasculhar as causas sentimentais de ambas e entendê-las em imagens, antes da pronúncia e/ou simultaneamente a ela, porque palavra é imagem, emissão é voz, voz é imagem. Mamão e coração compreendem, além de embasamentos sentimentais diferentes em si mesmos, embasamentos sentimentais singulares no texto do possível contexto. Além disso, remetem-se específica e particularizadamente a odores próprios, cores, pesos, tessituras, tempos, espaços, que devem ser levantados e que interferem na qualidade da oralização teatral.

Num exemplo outro, atento-me a Eudosia Acuña Quinteiro:

> *Quando o ator pensar na palavra lua, deve observar: ela pode estar encoberta por nuvens, tímida, pode estar cheia, plena de luz, pode estar de mal, mostrando apenas metades...*
> *A qualidade visual da imagem é vital para quem ouve. Afinal, uma lua pode ser muito mais do que três letras* (1989: 107).

Corpo/Voz/Gesto/Movimento

O corpo é fundamental neste trabalho de devastação da palavra e seu sentido para a futura oralidade, uma vez que, sabemos, o corpo funciona como um controle remoto do som. É o mesmo que afirmar que a voz sai do corpo, voz é doação, nossa voz é para os outros, portanto, todo o trabalho de significação, sensibilidade e observação do corpo é indispensável nesta hora. Ele é um grande território de onde brotam, das mais variadas zonas, sentimentos, e deles a emissão. Exemplificando: fígado (dor); sangue (gravidade); coração (afetividade, amor); cabeça (loucura); estômago (nojo). Estudando estas áreas e focalizando-as como o centro da energia onde a emissão oral de determinada palavra ou onomatopéia *vai beber*, o ator pode chegar à magnitude poética de sua oralidade. Da mesma forma, por exemplo, atribuir a toda emissão de palavras ou sons que conotam beleza e céu, a localização *de cima* – sentido das nuvens; mar e solo, a localização *de baixo* – sentido da terra; o que é mágico – *cima*; o que é orgânico – *baixo*; o que é chuva – visão diagonal e não vertical; desespero – *sentir em cima*, região da cabeça, dos olhos, da neurose; medo é recuo, sensação do *para trás*; choro é avanço, sensação do *para frente*.

A partitura vocal do personagem corresponde à partitura gestual. Implica afirmar que a voz é um prolongamento, é uma resposta, é uma conseqüência da linguagem corporal e vice-versa.

A expressão oralizada no teatro deve ser lida como um conjunto ativo e ativador de sons diversificados, codificados ou não, mas sempre com objetivos persuasivos. O ator manifesta-se num permanente jogo de fazer-desfazer associado à unidade gestáltica do corpo. Gestual, corpo e oralidade andam de mãos dadas, numa práxis única, tecendo juntos uma sinfonia sonora carregada de intenções que se desenvolvem entre os personagens, entre os atores, dos atores para os personagens, dos personagens para os atores.

Há uma arqueologia montada entre corpo, gesto, movimento, voz, que sustenta, destina e governa o artista e de onde emanam expressões plurais. Uma coesa *musculatura* do trabalho interpretativo:

> *Na dança um processo análogo envolve a postura corporal inteira, o gesto e o passo, potenciando a todos e, ao mesmo tempo, a todos dispondo em um código novo de movimentos. No drama, na ópera, no circo – artes que se diriam hoje "pansemióticas" –, leva-se ao extremo o trato da voz, do gesto, do olhar, dos músculos faciais, visando a obter-se um grau mais alto de expressividade.*
>
> *Como falar de expressão artística sem atentar para a fenomenologia do corpo? Para a virada do olhar? E para a intencionalidade do gesto?*

> *"Gesto" nomeava, na língua clássica, o rosto, o semblante da pessoa. "Ó tu que tens de humano o gesto e o peito", diz Inês de Castro ao seu algoz. E "o gesto do mundo" simbolizava, na frase barroca do Padre Vieira, a face das coisas. As mesmas correlações entre a cabeça, as mãos, os pés e o corpo todo são vividas pela arte do ator* (BOSI, 1989: 50).

Para Giovanni Fontana:

> *Se a voz é firmemente ligada ao corpo, a ativação de um fluxo sonoro que utiliza estas técnicas apoiando-se na tecnologia eletrônica transcende seus limites. Tomará corpo a sonoridade de nossas vozes não ouvidas, a dimensão acústica do insólito* (in MENEZES, 1992: 135).

Há um imenso prazer entrecortando gesto, voz e corpo. Correlações primordiais a imprimirem padrões de sensualidade.

> *O corpo experimenta o espaço, o vazio; percorre o ambiente segundo trajetórias rítmicas, deixa espumas e lê o invisível. Ele dança os mistérios da própria loucura e a mão é olho, orelha, boca. Tem capacidade para receber, assimilar e igualmente para emitir sinais. A escrita total é uma dinâmica sensitiva e sensual. Escrevia Roland Barthes: "O texto tem forma humana, é uma figura, um anagrama do corpo? Sim, mas do nosso corpo erótico"*
> (...)
> *O prazer da gestualidade faz-se tecido significante. "Que é a significação? É o sentido, enquanto sensualmente produzido!"*
> (FONTANA, in MENEZES, 1992: 136).

Vê-se que, para dar à sua interpretação a força de uma representação visual, o ator tem, à sua disposição, as diversas partes de seu corpo que pode utilizar como um imenso repertório de signos: traços do rosto, expressões do olhar, movimentos físicos e principalmente esses gestos que *sabem exprimir tanta coisa sem a ajuda da palavra.*

Corpo e voz são entidades peculiares, mas nunca independentes. Funcionam em cadeia. Porém, focalizando especificamente a voz, ela é uma ação que se apresenta no tempo e no espaço como se fosse um corpo. Segundo Burnier, o ator deve trabalhar sua voz como se ela fosse um corpo capaz de realizar uma ação, tal como seu braço, sua perna ou qualquer outra parte:

> *Imaginar, por exemplo, um objeto com dimensões, forma e peso bem precisos a alguns metros de si. Com a voz tentar elevar este objeto, trazê-lo para si, empurrá-lo, levá-lo ao teto, deixá-lo cair, puxá-lo, e assim por diante. Imaginar uma tela branca diante de si, e, como se a voz fosse o pincel com cores, desenhar formas, colorir, enfim, pintar um quadro* (1994: 160).

A voz faz uma ação ou ações, segundo o autor. Ela atua no tempo e no espaço, estabelecendo uma relação de causalidade entre a ação e a dinâmica de emissão do som. O que ele chama de dinamorritmo. Esta observação confere à voz uma espécie de corporalidade. Uma materialidade a algo tão abstrato, tão impossível de se pegar. É o intangível mais corporal possível.

Postura Performática do Ator

Tais padrões conjuntamente ritmados, através de movimentos e seqüências arranjadas numa ordem estética, compõem a chamada performance ou postura performática do ator. Ao falar-se de corpo, fala-se de gesto; ao falar-se de corpo e gesto, fala-se de voz; ao falar-se de corpo, gesto e voz, fala-se de performance; ao falar-se de corpo, gesto, voz e performance, fala-se de teatro e conseqüentemente de tradições rituais. Todos esses elementos intercambiados estabelecem com o ator uma estrada de mão dupla, criam uma interação interpretativa no teatro, que Paul Zumthor chama de "poética da performance".

Fernando Aguiar refere-se, em *Poesia: ou a intervenção viva*, à quantidade de elementos que compõem a performance:

> *A "performance" possui uma série de componentes que podem ser explorados esteticamente. Conceitos como o tempo, o espaço, o movimento/ação, a tridimensionalidade, a cor, o som, o cheiro, a luz e, principalmente, a presença do poeta como detonador e fator de consecução do poema, interligado a uma quantidade ilimitada de objetos, intenções, técnicas e tecnologias, revolucionam completamente a leitura do poema, conferindo-lhe uma outra dimensão e proporcionando ao leitor/fruidor o "poema total", o poema em sua plenitude comunicacional e informacional* (in MENEZES, 1992: 146).

O gesto, inserido no contexto da expressão corpóreo-vocal, instala no espaço os elementos constitutivos da performance como: movimentos corporais, formas, cores, tonalidades e as palavras da linguagem oralizada, todos compõem, em conjunto, um código simbólico do espaço.

Enfim, Zumthor afirma algo que reputo de extrema importância para minha pesquisa: o gesto recriado acoplado à oralidade garante um espaço-tempo sagrado, colocado num outro sagrado: o palco ou círculo mágico. Cabe ao ator, como o regente do rito, imperar no espaço, ressacralizá-lo e reger o tempo com maestria, constituindo um eu artístico/estético oracular.

Encerrando esta parte, afirmo que o investimento do ator no significante parece-me ser a chave geradora de todo um processo de interpretação oral de contínua e harmoniosa fruição artístico-estética. Sabe-se, conquanto, que estes dois elementos: significado, *tratado dedutivamente* e significante, *tratado indutivamente*, compõem a base do treinamento do ator em seu domínio de expressão vocal. Durante os ensaios, ele empresta seu organismo, sensivelmente motivado, para aferições práticas dos estudos entre as dialogias destes dois elementos.

Apropriei-me destes conceitos significado/significante apenas para desenvolver o que realmente importa em meu contexto: como o ator enfrenta a simples epiderme da palavra, o rosto, a pele; em confronto com seu coração, sua alma, seu sentido visceral, suas pulsações, seu sentido primeiro, junto a seu(s) outro(s) sentido(s)...

Jogo e o Princípio de Continuidade no Trabalho do Ator

Esta atitude que define e personaliza o ator deixa transparente uma característica fundamental do trabalho do intérprete. Rubens Corrêa, na determinação de encontrar uma essência humana possível; Marília Pera, na perfeição do ator/instrumento; Antonio Fagundes, no jogo em cena que explicita o teatro; Paulo Autran, na busca de uma verdade artística que se dá na construção de um outro mundo. São, neste sentido, quatro maneiras de como acontece uma vida teatral, de como ela se personaliza e torna-se pública, coletiva. Na distância entre intenção e gesto, ou em sua estreita relação, uma época manifesta suas possibilidades de estetização da vida. A vida, assim, flui diferente.

Mauro Meiches e Silvia Fernandes
Sobre o trabalho do ator

Princípio de Continuidade

Nada explica melhor o processo migratório de continuidade no percurso do ator, um *eterno viajante*, do que o chamado princípio de continuidade, fazendo uso do conceito peirceano.

Entender esse percurso como um processo em constante mutação. Um processo que não pode parar. Uma cadeia contínua que não tem fim. Dinamização ascendente que conduz a um fim em aberto – revelar a realidade: o espetáculo, que por sua vez continua em aberto, até o outro espetáculo, o outro e mais outro; a outra *realidade*, a outra e mais outra realidade teatral ainda.

O ator é dono de um eterno processo de criação. Nenhum artista tem tão plena certeza de que seu processo é um eterno volatizar-se e constante processar-se como o ator, um processo que reside no inacabado. Um confronto

perturbável com o tempo. Espaço vivo do deslizante, do provisório, do compulsivo em treinamento, dos graus de variações contínuas em que o absoluto não tem lugar. Um processo que exige do ator a consciência de um sentir, de um estar permanente numa estética do interminável. O ator é sempre fazer, sempre bastidor, sempre ensaio, sempre *consciência de ser rascunho*, sempre uma *biografia do futuro*, sempre uma sucessão de rasuras. Porque sua arte é viva. Presente. Quanta estética há nos ensaios. Quantos ensaios há na estréia. Quantas estréias há no espetáculo.

A obra do ator acontece na continuidade do tempo.

O trabalho do ator é viver mais o arqueológico e o artesanal da obra de arte do que a própria arte em cena. A estréia representa apenas um instante, o instante do testemunho de uma estética maior, sua estética de *criação gestante*, porque na verdade o ator se rasura ele mesmo, nele mesmo, o tempo todo:

> *A minha estréia não é o fim de um processo. A minha estréia é o começo de um trabalho sobre um emocional que começou bruto. Então é no fazer diário que entra o "artesanal". Devo diariamente mover o meu corpo. Mover o meu emocional. De acordo com os meus colegas, de acordo com a platéia. Sobreviver, com isso, ao cotidiano, ao dia em que eu estou melhor ou que estou pior, ao dia em que eu estou doente ou que eu não estou doente, ao dia em que eu estou com mais força ou com menos força. É um artesanato sem fim. Mas o artesanato para mim não é um ato só físico, o artesanato tem nele uma parte de sagrado. Toda a ritualização é uma espécie de apelo, de invocação* (MONTENEGRO, 1993).

Não há fim no processo teatral, há eterna continuidade. Não há ponto final, o que há é apenas a aceitação do suportável, do satisfatório para aquele momento. É da postura do ator aprender a conviver com a criação de perguntas e não com a solução de problemas, e aprender a administrar a angústia do provisório, entender que no foco central desta *dor* é que se encontra alojada á atmosfera luzidia da verdadeira criação. Abalam-se, na diligência ator-teatro, as crenças todas de origem e fim absolutos. Na verdade, cada noite de espetáculo é uma noite experimentando o processo, mais um pequeno-grande parênteses, treino do processo e no processo, mergulhado, propositalmente, em *ciladas de esquecimento*. Não se propor a esse salutar esquecimento forjado, razão de toda a renovação, é se transformar num fóssil interpretativo:

> *Não se tem condições de determinar, nem o primeiro, nem o último texto, em se tratando de um processo contínuo. É sempre possível identificar um momento no processo contínuo como sendo mais próximo do ponto de partida – fugimos, deste modo, da ingênua busca pela origem da obra. Por outro lado, o objeto considerado acabado representa, de forma potencial, uma etapa do processo – enfrentamos, assim, o mito do fim absoluto. A criação apresenta-se como um processo onde tudo é infinitamente perfectível – a obra em criação é absolutamente mutável. É exatamente esta permanente perfectibilidade, característica do processo criativo, que nos coloca diante do artista lidando com sua matéria-prima.*[11]

Não há fixação. Nunca há. Não pode haver. Não deve haver. O que há, é continuidade! Processo fruídico, fluídico, incapturável:

> *Cada conquista, cada descoberta que poderia aclarar trabalhos futuros, perde-se na memória. Há recursos que não se estratificam e se desvanecem no exato momento em que a criação se estabiliza em cena. O próprio ator que o descobriu não saberá percorrer uma vez mais esse caminho.*
> (...)
> *O efêmero do teatro está na sua fruição. Mas, para arquitetar o instante, há um conhecimento adquirido, há seleção, há aperfeiçoamento e há, finalmente, a fixação do caráter único do personagem* (ALVES DE LIMA, in MENEZES e FERNANDES, 1988).

O que mantém o ator vivo em seu processo de descoberta, longe do caotismo, mas também longe da armadilha traiçoeira dos estereótipos mortos, é a predisposição à continuidade e, conseqüentemente, à eliminação de uma certeza alienante. Com isto, destrói-se para o ator o ideal de um determinismo rígido e fortalece-se a idéia de uma harmoniosa incerteza, de uma sensata *possibilidade de erro*, de uma aproveitável insegurança. O ator compreende que, dado o estado de progressão e regressão infinitas de seu processo de criação em movimento, deve saber conviver com uma angústia bem-vinda, a angústia do como começar, do como continuar e do para onde chegar, e certificar-se que isto representa pulsão de vida, eliminação da obsessão do não enxergar, alheamento a qualquer forma de dogmatismo.

11. Cecília Almeida Salles, *Criador e matéria*, texto ainda não publicado.

A Idéia do Acaso

Minha proposta de indução do ator a uma poética da oralidade implica considerá-lo, acima de tudo, como uma unidade relacional e interativa. Postula o homem como um ser reagente do mundo que, tendendo a recusar a idéia de um mundo estritamente causal, abre as portas para o casual, em que se faz prevalecer a idéia de um acaso mais irremediável possível.

Tudo o que abordei sobre o trabalho de nomadismo obstinado do ator, de sua procura incessante e eterna, descondicionada de uma acomodação automática, está de certa forma e em alguma medida vinculada à idéia de acaso: imprecisão, abertura às diversidades, evolução, vagueza, abertura ao inesperado. "Ser ator é viver com um pé no abismo. No minuto seguinte, tudo em que você se apóia pode desabar" (ÍTALO ROSSI, ator).

Quanta beleza há nesta inquietação dialógica: desígnio e acaso/projeto e inesperado. O ator vislumbra seu propósito, há um propósito, há um desígnio (ex.: fazer a prostituta Geni, frágil mas dissimulada, protagonista do espetáculo *Toda nudez será castigada*, de Nelson Rodrigues), porém, ciente está dos sucessivos confrontos que vai encontrar com as possibilidades do acaso, com as surpresas do inesperado. O ator deve estar pronto a administrar essas *garras do novo*. Incorporar o produto da casualidade, dominá-lo e saber selecionar os apontamentos que o acaso oferece é material valioso para o ator, a tal ponto, que chega até a provocar um acaso procurado. Criação, em meu entender, compreende estruturar e reestruturar sucessivamente o desconhecido, interligar aspectos múltiplos e até divergentes entre si para futuras integrações de sínteses coerentes; sem a luz do acaso, estruturas são congeladas, sínteses podem ser fossilizadas, enfim, morte certa do estado vivo da criação teatral.

A voz é a filha primogênita do acaso, aliás, é o próprio acaso. Matriz da oralidade, a voz, analogamente, ocupa-se das propriedades do acaso. Enfim, ator e voz, entidades em permanente evolução processual, tendem a um caminhar no tempo, vacilante, entre as certezas e as incertezas das propostas de concepção, embora acreditando numa espécie de porto de chegada – sempre uma ilusão.

O Agora-Já do Ator

A aquisição de um estado favorável de percepção responde ao chamado agora-já do ator, em que prontas mutações de livre troca de sentimentos possam ocorrer plenamente, de acordo com os estímulos externos recebidos. Incorporação imediata das ocorrências mais inevitáveis. E a oralidade, num

jogo de dissimulação e surpresa, atua como se o ator estivesse recebendo, contatando-se, conhecendo *aquela situação* pela primeira vez. Isso é belo!

Cada ator tem seus próprios meios pessoais e intransferíveis de provocar o esquecimento de tudo o que o racional arquitetou na confecção da programação intelectual do personagem. Assim, disposto aos caminhos da percepção e aos meandros do agora-já, o ator, de porte da experiência orgânica, propõe-se ao pacto espontâneo com a vida, deixando que as ações aconteçam diante da natureza oculta de cada manifestação.

A visão ocidental de percepção tem sua complementação em conceitos orientais que versam sobre a possibilidade de se conviver harmoniosamente com algo interposto subitamente diante do homem. O ator no estado de prontidão do *agora-já*, tendo desenvolvida sua percepção, vive interações afetivas entre sujeito e objeto. Ao contrário portanto de uma determinada herança ocidental mecanicista, adquirida via Descartes (mal entendida ou aplicada unilateralmente), que prioriza a tendência humana de se teorizar, deduzir, especular, dualizar, inferir, preconceber, cindir e classificar as coisas rapidamente, privando-se de desfrutá-las em totalidade com pureza afetiva e tranqüilidade fruídica.

Neste campo do jogo, em que mediador é árbitro e ator é jogador, prática constante é fundamental, e todos os elementos vão se constituindo na medida deste treinamento sucessivo. Afirmo inclusive:

> *Quando eu (ator) enxergo tudo em cena, estou aprimorando meus processos de constituição da* mente. *Quando reajo ao agora-já, a uma pena inesperada que toca meu ombro, com tranqüilidade e inteligência, estou pronto para a proposta da interpretação cênica. Estou em estado de percepção plena* (MARLENE FORTUNA).

Ator – Procura Eterna, Nunca Chegada

Enfim, como falamos no princípio de continuidade, a tarefa do ator é inesgotável, como inesgotável é sua capacidade de jogo. O ator, quando muito, parece exaurir a procura com a estréia do espetáculo. Digo parece, para ressaltar o equívoco de tal suposição. Não há esgotamento. Nunca. O ator apenas termina um ciclo, dando início a um outro mais importante ainda: a descoberta sucessiva em ato. Garantia de existência viva, permanente. Um embate a cada espetáculo. Uma luta constante e diária entre agente e paciente, sujeito e objeto, ator e platéia.

Nos chamados *teatros comerciais*, as procuras supostamente encontradas em definitivo tendem a se esgotar, por exemplo, no dia da estréia do espetáculo.

Contudo, sou adversa a esta teoria, defendendo que não há fim, não há final absoluto para o grande ator. Se houver, ele estará fadando seu processo de criação à morte de si mesmo como ator e, por extensão, do teatro como entidade artística:

> *O criador não faz uma obra: está sempre a buscar sua atividade criadora. O crítico não executa uma análise: está sempre a procura de sua atividade crítica. O percurso em si da vida em suas múltiplas formas é a essência máxima que vem unir em um único paralelismo a riqueza infinita dos caminhos – tanto dos criadores como dos críticos* (LEDON DA SILVA, in SALLES, 1992).

A diligência não só com a expressão corpóreo-vocal, mas do ator no processo de concepção como um todo, implica sempre um princípio de criação em vislumbre. O olhar incide *enevoado* sobre o objeto, a cada instante. Deslizante tentativa de aproximação. Ilusão de chegada. Sinuosa conquista. Quando o ator, constante peregrino, acredita ter terminado, é aí que ele sabe estar começando. Eterno confronto estabelecido entre um encontrar sucessivo de perdas e um perder sucessivo de encontros. Teatro/Espetáculo – momento de embate vivo, de um há-de-vir perseguido cotidianamente.

Emoção-Jogo e Oralidade
(postura do ator diante do trabalho teatral-oral-emocional)

> *Você começa a ter consciência de cada minuto seu em cena. O Abujamra briga muito por isso na direção: um ator consciente. Não há nada que ele fez que ele não saiba. Nada é gratuito. Tudo é mostrado: eu estou fazendo porque eu sei fazer e é assim que eu quero que seja feito. É um exercício fantástico para o ator.*
>
> Antonio Fagundes
> Depoimento à Divisão de Pesquisas do C.C.S.P.

Desde o princípio, defendo que ao ator cabe, no domínio absoluto de suas possibilidades vocais e com exímio poder de jogo, propor a inversão, a atenuação ou até mesmo a eliminação do sentido da palavra oferecida pelo autor, quando de sua passagem à oralidade. Ocorrência de uma decodificação dos signos verbais pelo avesso ou uma nova codificação a se impor. Provocação de linguagem simuladamente desarticulada. Um percurso em contramão. Mas cabe-me aqui então perguntar: quais os elementos usados nesta transmutação para que a persuasão ator/platéia se sustente? Propor a instabilidade do signo verbal no universo da oralidade do ator e contudo persuadir o receptor é um ato só louvável se sustentado numa dinâmica intensidade emotiva. Mestre na arte da emissão oral dominada com eloqüência (arte de bem dizer) e retórica (arte de convencer), o ator capacita-se a sugerir, com o domínio da emoção, a detonação das paredes erigidas pelo verbal, induzindo a platéia a não ler *a coisa em si*, mas a ler *tudo o que nela se oculta*.

Entre os pensamentos que os sentidos verbais eclipsam e os ecos que os sons destes sentidos despertam no ânimo do receptor, há um invólucro escritural só rompido com *a alma* da oralidade, com o arrebatamento emocional, com uma intensa vibração, pulsação de vida, enfim, com o jogo da emoção. Portanto, entre uma oralidade subversora e o espaço subvertido, entre a transgressão e o modelo transgredido, está o ator que, sempre um alquimista criativo, localizado nas fronteiras da razão e da emoção, transmuta e desempana, com o dom da palavra oralizada, a realidade sensível oferecida pelo texto. Proponho, a partir de tal afirmação, deslocar-me do domínio da palavra escrita na qual algo de convencional se mantém, e na qual todas as

leis se fragilizam ao invadirem a província da oralidade, para o domínio da expressão corpóreo-vocal e, neste deslocamento, perguntar-me: em que medida atua a emoção e o jogo que o ator pode fazer com ela?

Emoção/Jogo – Escritura x Oralidade

O jogo da emoção, conectado às dimensões da potencialidade oral e sob comando do ator, tende a corroer, embora partindo delas, as vísceras logocêntricas do signo escrito almejando sua transfiguração, sua transcendência e, conseqüentemente, subvertendo sua aparente fixidez e estabilidade. A emoção encaixada na oralidade e armadilhada como puro artifício do ator na arte de persuadir e empatizar tende a desgastar o signo verbal digital, desconstruí-lo semanticamente, porém, tende a metacriá-lo em musicalidade, sempre partindo dele e plasmada nele. Com o poder da voz do ator, o signo verbal grafado altera-se em dimensão, no terreno do efeito vocálico emocional. Uma desconstrução escritural em meio a sonoridades múltiplas, por sobre uma reconstrução fonética.

Contudo, a palavra oralizada e sob a teia da emboscada emocional ganha em magia, visto que a emoção convida as palavras a, miraculosamente, transformarem-se em ebulição, ciclicidade, realidade sensória em encanto.

A postura lúdica do ator tende a extirpar, com o arrebatamento da emoção, a couraça do signo gráfico – um fato permanente, *ausente* –, transfigurando-o, quando oralizado, em ato presente, fugidio. Mas nesta passagem fato → ato = escritura → oralidade = permanência → presença, pergunto: como, em que medida e de que forma postula-se o ator emocionalmente? Falo de nível e com ele de graus, falo de jogo e com ele de manipulação emocional. Mas que níveis são esses aos quais me refiro?

Há que se encontrar um meio termo para apaziguar esses impasses entre ator/autor/diretor, talvez seja: fidelidade ao autor sim, mas não um relacionamento servil. Não-servilismo ao autor, está longe de implicar desprezo à peça literária. Cabe-nos sempre devassar o texto, minuciosamente, entendê-lo em profundidade, depois, então sim, recriá-lo. Mas, com tudo isto, a questão não foi resolvida, pelo contrário, foi agravada porque neste recriá-lo encontra-se mais uma vez uma inevitável interferência por sobre o dramaturgo, ou será que não? Até onde vão estas medidas? Até onde vão estas fronteiras? Enfim, insisto em questionar: onde começam e onde terminam, efetivamente, os direitos (e deveres) de todos – autor, diretor, ator, platéia? Esta é uma polêmica que se mantém eterna.

De que forma harmonizar esses dois universos: a arte do ator, com sua emoção, seu espaço, sua natureza plena e bela, junto, sobre ou sob a arte do

texto literário? Por outro lado, a arte do autor, também com sua emoção, sua dimensão e sua plenitude, caminhando paralela à arte do ator?

As problemáticas se dialogam: transposição do papel para o palco, perigo de alterações profundas responsabilizadas pela emoção desarticulada, pelo jogo desarticulado. Como não maltratar a literatura e não maltratar também a arte do ator. Nesta coexistência, quem sai ganhando? Quem sai perdendo?

> *Nós atores somos como pequenos pássaros numa enorme floresta. Mas a floresta precisa dos pássaros que precisam da floresta. Não é por ser grande que ela é mais bela, não é por serem pequenos que eles são menos perigosos. Eles devem coexistir sabendo que existe o momento da floresta e o momento do pássaro, existe a hora na qual a floresta resplandece, bela em toda sua grandiosidade, e que os pássaros se calam, e a hora na qual os pássaros cantam seu canto e a floresta se silencia para escutar (...). A importância de olharmos para o processo de união texto literário-texto de ator é porque ele tem grande responsabilidade na manutenção da qualidade de vida e emoção, ou seja, em manter vivo e dinâmico o conteúdo humano e vibratório das ações, as qualidades de energias envolvidas nas ações. É o processo que, em boa parte, vai determinar a qualidade da manutenção da relação particular e íntima do ator com suas ações* (BURNIER, 1994: 217, 240).

Acredito que a fisicalidade do registro escrito, sucumbido com a visceralidade da oralização emocionada, provoca o despontamento de uma codificação sígnica quase única, singular, levando o receptor a saborear a materialidade rítmico-entonacional da substância sonora oferecida pelo ator. Criador/ator – um perversor de linguagens –, desautomatiza, com o jogo emocional da oralização, a sensibilidade do receptor/platéia:

> *Cria sonoridades novas, arranjando, num princípio bilateral, o nível fônico dos substantivos, aproximando-os, expandindo, transformando, trabalhando alterações, coliterações, rimas em eco, outras em espelho: enfim, a potencialidade analógica dos significantes elevada ao seu grau máximo* (CHALHUB, 1988: 22).

Tantos arranjos e acertos sustentados no sopro anímico da emoção, provocadora e desencadeadora de uma festa sensória, controlada pelo criador da qual é regente e livremente liberada no receptor da qual é paciente. Tais relações emocionais, portanto, entre ator/platéia, incluindo também o autor, adquirem características e medidas diferentes de tratamento.

O ator, oralizador, com regência emocional, um orquestrador, mantém as imagens do discurso escritural em constante pulsação. Movimento rebelde do visual. Frenesi exasperado das imagens que se encontram, textualmente, numa sacralidade rítmica, oralmente, numa voracidade cadenciada pela emoção.

Temos o autor, como o primeiro codificador da mensagem – substância oferecida ao ator, que passa a atuar como um primeiro decodificador, ou um segundo codificador. E, por último, a platéia, como um terceiro decodificador. Quanto ao tratamento emocional, cada um deles atua diferentemente, ora se separando como personalidades autônomas, ora se fundindo como co-partícipes da intensidade emotiva e ora se submetendo a uma co-sensação emocional, por vezes momentaneamente coincidente, onde a trindade virtualmente desaparece e a unidade, a mais íntima unidade interior, permanece.

Ator – Senhor da Emoção e Não Seu Escravo

Se há alguém capaz de manejar as emoções do espírito humano, desde as mais sutis e delicadas até as mais grosseiras e violentas, é o ator. Contudo, maior ator se sabedor de que jamais deverá ser dominado pelas emoções, e sim dominá-las. Para tanto, deve colocar-se permanentemente a par dos processos psíquicos que se desencadeiam em seus personagens e em si mesmo. Durante a pesquisa, a busca constante e a experimentação pessoal e teatral das emoções é indispensável. Jamais alienado do saber e da procedência de tais mecanismos, deve o ator perseguir uma forjada verdade emocional cênica – verdade de ator (maneira demiúrgica de estar no mundo-palco) e nunca uma verdade real de vida – verdade de homem, daí o jogo.

Etmologicamente a palavra emoção vem do francês *émotion*, que por sua vez, vem do latim *motion – mötiö-önis* (*Dicionário Etmológico Nova Fronteira*). Ato de mover é seu significado de acordo com o dicionário *Aurélio*. Nota-se que o próprio termo indica uma energia intrinsecamente dinâmica, mutável, algo *em moção*, em mutação. Ora, imaginemos um ator entregue a esta força motriz, possivelmente cega, a este dinamismo incontrolável que percorre seu corpo, mente e sentido. O ator-jogador deve ser um domador inteligente, um esteta sensível desta força intrínseca.

À emoção adequada e pertinente ao movimento-vida do personagem, cabe sempre uma devida dose de jogo. Controlar, prever, preparar, reajustar, segurar, soltar as emoções na medida em que, quando e como quiser, retomar o equilíbrio psicológico, ou desequilibrar-se quando achar necessário nesta

ou naquela cena. Aí parece residir a beleza cênico-califásica! A dose emocional, maior ou menor, não é uma questão de quantidade mas de qualidade.

O que vale é saber como o ator joga com seus 100% de emoção, ou 20 ou 50, ou 80, ou nada, e não a porcentagem dela em si mesma despejada primeiro sobre seu personagem e, segundo, por extensão, sobre a platéia. Uma questão de fluência qualitativa. Se gritou, chorou, gemeu, berrou, rolou num *vale de lágrimas* até exaurir-se, não importa muito, o que pesa é como perseguiu, durante o tempo todo, o domínio destes gestos, como articulou, arquitetou, desenhou, esculpiu e até como deu a ilusão à platéia de que foram eles, estes *prantos desolados e ensandecidos* que os dominaram completamente. Aludo à natureza da ilusão, do jogo, do encanto provocados. Para iluminar tais argumentações, recorro a um excerto extraído do livro *A necessidade da arte* de Ernest Fischer, que tão bem esclarece a posição deste meu procurado ator-domador:

> *Para conseguir ser um artista é necessário dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma. A emoção para um artista não é tudo; ele precisa também saber tratá-la, precisa conhecer todas as regras, técnicas, recursos, formas e convenções com que a natureza – esta provocadora – pode ser dominada e sujeita à concentração da arte. A paixão que "consome" o diletante "serve" ao verdadeiro artista; o artista não é possuído pela besta-fera, mas doma-a* (1977: 14).

Minha proposição implica atribuir ao ator, dentro de sua peregrinante atividade teatral, um controle absoluto da emoção, sendo que, quanto mais solidamente ele a embasar na razão (elemento apolíneo), quanto mais ele souber estudar e organizar os signos de forma a lastreá-los num *modo* racional de construção da emissão oral, mais e melhor poderá liberar seu Dioniso (emoção) e conduzir a entrega emocional do fruidor, aliás um propósito real.

Ator-Jogador: Equilíbrio Entre Razão/Emoção

O ator-jogador, portador da maneira lúdica de estar no palco, opera como ninguém este sistema inteiro de equilíbrio entre os elementos apolíneos e os elementos dionisíacos. Razão, sem geleira; emoção, sem insanidade. "A arte – diz Herbert Read – é fuga do caos. É movimento ordenado em números;

massa limitada em medida; indeterminação de matéria à procura do ritmo da vida" (Bosi, 1989: 57).

A eficácia de minha sugestão baseia-se em sucessivas e penosas experimentações, levando-me a deduzir que a emoção, enquanto para muitos atores é ponto de partida, para mim, ela é porto de chegada. Último estágio da estruturação. Explicando melhor: num contato inicial ator/texto/emissão, a soltura emocional, arbitrária do ator faz-se pertinente no sentido de levá-lo a liberar, a experimentar uma espécie de flagrante desvirginal da ebulição primeira e a sentir imediata e profundamente o instante fônico-emocional em seu momento fundante, inaugural, limiar – *expressão em sua eclosão*! Logo em seguida, o ator deve procurar desvencilhar-se deste jorro ensandecido e impensado, para transformá-lo num trabalho de ourivesaria estética, no qual o jogador jamais se permitirá tratar a emoção de forma bruta, mas elaborada, selecionada, sedimentada em estacas racionais – *expressão em sua epifania*. Aí sim, num momento posterior, sua emoção irrompida *a priori* despropositalmente passa a ser expressa de forma estetizada, desenhada, propositalmente. O choro, por exemplo, é manifestado pelo ator escultor, que o elabora, ou melhor, que elabora sua expressão com refletidos contornos estéticos. Ele ilude a platéia com uma suposta verdade, na qual ela acredita e passa a chorar também. Ela sim, autenticamente chora. O ator estará sempre fingindo que chora, que ri, que sofre. Fingindo no limite da verossimilhança do fingimento. Um jogo dialético, um jogo diferenciador consigo, com seu antagonista e com a platéia. Um chorar oportuno, desenhado e fingido melhor, para mais se insinuar verdadeiro. Um chorar oportuno mais verdadeiro, para melhor se expressar fingido. Ator – um jogador da expressão emocional.

Assim ele diz do novo, parafraseando os fundamentos de Samira Chalhub, mas para dizê-lo é preciso criá-lo. Criação só erigida sobre consciência, jogo e conseqüente expressão pensada. O ator rompe, desta forma, com o estereótipo da emoção e cria o inédito nela, adotando não a sua liberação inconseqüente e cega, mas seu burilamento criativo e lúcido.

A oralidade vinculada à emoção e cravada numa realidade sensório-orgânica só atinge dimensões mágicas quando o ator souber trabalhar o instrumental sônico de forma lúdica, no qual a gênese de ecos fonológicos traz à tona sentidos inusitados geradores de inusitados significados. Esta postura ético-estética do ator no tratamento lúdico emocional vocal implica alterações de princípio absolutamente fundamentais. A começar do contato com o material oferecido ou texto, o ator nas primeiras leituras deverá evitar inflexões emocionais advindas de sentidos prededuzidos. Iniciando seus compromissos com a fiel postura de bom jogador, o ator deve imparcializar sua leitura do texto, sobretudo no início, evitando intenções forçadas e a conseqüente cristalização de emoções estereotipadas, o que não quer dizer que ele possa ir sentindo a emoção em primeira instância, conforme já expliquei, mas sem se

fixar nela. Possibilitará assim o resgate do fundamento verbal como vida em si mesma, como pulsão emocional realmente trabalhada, estilhaçando-o em sua convencionalidade e em seu vazio retórico (muitas vezes).

Trabalha-se em teatro sempre em busca de novas e tantas e outras emissões vocais, em alguns momentos, com a disritmia emocional da palavra que pode explodir ou não, sem nenhum controle do personagem, mas todo o controle do ator no desenho deste descontrole.

Ator – Amor à Primeira Vista Pelo Personagem – Posterior Elaboração

O entusiasmo inicial do ator, a paixão pelas sugestões emocionais do autor, o incorporamento imediato das rubricas oferecidas são sempre sensações particulares. Uma espécie de *amor à primeira vista* pelo personagem. Mas, bem longe de qualquer posição definitiva, o que tende ao tolhimento de uma postura científica em que o não comparecimento do jogador estrategista dá lugar à instauração do ator aleatoriamente intuitivo, deformado pelo cego excesso emocional. Por isso insistir em leituras primeiras sem uma carga de excessiva emotividade, nas quais o ator persegue somente o entendimento lógico da estrutura do eixo dramatúrgico e encara as rubricas emocionais do autor apenas como indício, tendendo, lentamente, a maturar o caminho do seu futuro ator/jogador-mestre.

As descargas emocionais que forem forjadas de forma precipitada, com apropriações indevidas e incorporadas ao primeiro estímulo, correm o risco de registrarem-se traumaticamente na memória do ator, obstruindo a geração de sentimentos mais profundos e fundamentalmente travando seus poderes estratégico-estéticos de bom jogador, disposto a armadilhas mentais coerentes. Desencanta-se, com isto, os prováveis encantos da emocionalidade vocal.

Ator/Jogador – Opera com o Sutil das Emoções

Penso que o ator, enquanto jogador e sempre atento ao fluxo das tonalidades emocionais, deve evitar trabalhar com o grosso das emoções cotidianas, com o sentimento puro, inteiro, com a emoção como um bloco, atendo-se à sensibilidade das emoções, eis uma das maiores dimensões de

seu jogo. Isto é, opera por sobre *vapores de feijão cozinhando* e não por sobre os *próprios feijões*. A verdadeira emoção (cotidiana), original, pura, corresponderia aos feijões e a emoção que brota dos parâmetros seletivos, opcionais do jogador-ator corresponderia ao vapor. Uma espécie de visão ritualística, encontro litúrgico, vislumbre do eterno em movimento e do etéreo mais concreto possível este contato com o vapor. Trabalhar com o feijão redundaria num entrave completo e portanto numa cegueira quanto às possibilidades de manipulação dos coringas que o ator poderia descartar para embelezar sua expressão e melhor empatizar. Enxergando, sem a paralisia da emoção descontrolada, portanto, jogando com ela, o ator dispõe-se à seleção dos tons, das cores, dos ritmos, das vibrações sonoras e dos matizes das modalidades vocais podendo, enfim, desenhar ludicamente a expressão oral de forma estética. Muito longe da dimensão da beleza, é ver o ator titerizado, tiranizado por sua emoção e não o senhor dela – ator fantoche de todo um percurso emocional. O jogo confere-lhe distanciamento para expressar os sons orais com autonomia, emoção pertinente, emoção em vapor e não emoção em dor. Sutileza e não grosseria emocional, esta é do homem, na vida, e não do artista-ator no palco. Mas, se desejar apresentar-se à platéia em forma de delírios báquicos emocionais, transportes demoníacos, *bailados de Shiwa*, tal embriaguez deve submeter-se a seu domínio e controle. Domínio lúdico. Opção de jogo. Estratégias no *território, reinado de Dioniso*.

Jacqueline Lichtenstein, em *A cor eloqüente*, ao se referir a uma *ligeira sombra que transforma os olhos em olhar*, assinala, as passagens da insignificância à existência, do espectro à forma, da sombra à luz, da silhueta à matéria, ao passo que um carregamento muito forte de cores significa o desvio para o vazio da máscara, para o culto da beleza sutil. Esta *ligeira sombra que transforma os olhos em olhar* é alusão ao sutil das emoções (vapor do feijão). Este *carregamento muito forte das cores, desvio para o vazio da máscara*, é alusão à emoção bruta (feijão).

Acredito que a chamada emoção autêntica com a qual alguns atores trabalham funciona como uma espécie de ansiedade mascarada que eclipsa uma real capacidade em manipular o conteúdo emocional de forma sensível. Ator, um ser de sensibilidade, em que as emoções são verdadeiros diamantes a serem lapidados.

Se o ator trabalhar com a sensibilidade, ele terá as emoções todas à sua disposição. Implica dizer: a sensibilidade é um pianista (ator), cujo teclado são as emoções. Neste intercâmbio dialético, o contato com a emoção bruta parece anular a poesia, porém carregar o teatro de realidade e, por outro lado, o contato com a emoção sutil parece esvaziar o realismo, mas inundar o teatro de luz. Pertence ao ator, um metacriador, administrar a emoção da qual ele é senhor, enquanto ela se faz senhorear por ele. A emoção, uma substância cuja plasticidade esbarra num entrecruzar de elementos, o físico no sentimental, o sensório no orgânico, o erótico no sensual, deve estar,

enquanto impulso anímico da oralização, a serviço do ator-jogador que, instrumentalizado, redefine o sistema verbal de signos da escritura transcendida. O ator prepara-se para ser, no palco, sensibilidade e técnica.

Emoção Peculiar ao Ator e ao Fruidor, Distintamente

Uma vez instaurada a postura emocional do ator com relação à dimensão oral, resta-me indagar: o que cabe emocionalmente ao fruidor/platéia? Como se processam os tratamentos, as medidas, as proporções, emocionais deste receptor? Turbilhão ou lucidez da platéia de quem provém um jogo novo (ou nenhum jogo), muito diferente do jogo primordial do ator/criador mas, no entanto, comandado por ele?

Enquanto a emoção do ator na arte de oralizar propõe-se controlada por ele nos comandos do jogo, visto estar comprometida com as leis e os processos da criação, a emoção desencadeada no fruidor parece correr solta e desobstruída. Liberto está de qualquer necessidade de controle ou persuasão. Sujeito sim a ter seu emocional conduzido, mas nunca a conduzir. Pertence ao ator-jogador ascender em méritos, quanto mais este receptor ou platéia enovelar-se nas teias insidiosas do seu jogo emocional.

O fruidor ao qual me refiro no teatro é o fruidor simplesmente, a platéia não crítica, não teórica, não classificadora ou historiadora de arte, mas a que recebe a mensagem do ator, sentindo ou não o que quiser diante dela, mesmo sendo, por vezes, conduzida. Este receptor instancia-se para mim como um *vivenciador de ilusões*, um cúmplice. Ilusões que, habitando nele, tem-nas despertas pela indução emocional do ator-jogador em seu perseguido e constante desejo de iludir. Este, um gerador proposital de ilusões. Aquele, um experimentador provocado em ilusões.

O ator-jogador, como um mago, confere ao receptor-platéia sensações emocionais em trânsito. Para o primeiro, arquitetadas. Para o segundo, liberadas livremente. Todo um processo de identificações, projeções, transferências, sugestões e sublimações, peculiaríssimo ao fruidor, ocorre e genuinamente subjetivas a ele. A qualidade de tratamento emocional em ambos (ator/platéia) é muito diferente. Um espetáculo teatral pode, do ponto de vista de suas extensões orais/corporais vinculadas aos magnetismos emocionais, levar o espírito da platéia a se desfazer de todo parâmetro racional, a confundir os limites entre sujeito e objeto e a convidar o fruidor a se mesclar, quase que por um processo de osmose, a um vórtice de energia turbilhonante.

Contudo, embora o fruidor seja credenciado a entregar-se livremente a todos esses processos e a todo o escoar da emoção pura e, mais do que isto, de interpretar a obra de acordo com seus próprios critérios, personalizados e alheios aos do criador, tem ainda, de acordo com muitos teóricos, a possibilidade de ter sua subjetividade emocional invadida e conduzida pelo ator de posse da regência lúdica. A facilidade em dirigir a emoção do receptor é atributo inalienável do ator-jogador. Afirmou uma vez Kandinsky – mestre da pintura abstrata –, ser função do criador-artista conduzir o fruidor a seus objetivos: "compreender é educar o espectador, é atraí-lo para o ponto de vista do artista" (1987: 25).

E continua o artista:

> *Mas... o pintor [ator] não está privado desse poder de "guia" – pode, se quiser, forçar o espectador [platéia] "a começar por aqui", a seguir um caminho exato em sua obra pictórica [espetáculo teatral] e a "sair por ali". Trata-se de questões excessivamente complicadas, ainda pouco conhecidas e sobretudo raramente resolvidas* (apud CHIPP, 1988: 351).[12]

A platéia, aqui chamada algumas vezes de receptor, outras de fruidor, apesar de possivelmente conduzida na emoção, permanece descomprometida com a criação, podendo receber a expressividade oral do espetáculo na vitalidade dela mesma, na sensação real, na emoção fundante da *vida criada*. Afirmo que, de acordo com referências anteriores, cabe ao ator, na perícia de seu engenho de jogador, sutilizar a emoção bruta, lapidá-la, escamoteá-la, tornando-se assim um artista de maior grandeza na proporção em que melhor souber trabalhar com o etéreo da matéria, mais do que com ela mesma. Pertence no entanto à platéia, diferentemente, o comportamento de sentir a emoção como movimento legítimo, dinamicidade sensível, irrompimento feroz até, autenticidade de sensações *in loco*, destituída de qualquer possibilidade de burilamento em si. Pois tal postura não é necessariamente de sua competência, tão-somente da responsabilidade do ator.

Fica-me claro, contudo, que a sutileza representa sempre um requinte, tanto para jogador-ator, como para receptor-platéia. E, se o estado sutil de percepção do ator conseguir depurar a freqüência emocional do receptor, levando-o a equivalente nível de sutileza perceptiva, melhor, mas esta é condição primeira do ator-esteta, em segundo lugar da platéia. Assim como o ator também pode, ou não, conseguir realizar seus intuitos de indução

12. Por considerar nesta citação as afirmações pertinentes e análogas ao ator e não só ao pintor como referencia Kandinsky, permito-me usar os colchetes como interlocuções minhas ao autor.

emocional à platéia. Ele chega a se surpreender, muitas vezes, com respostas em graus diferentes ou igualmente coincidentes, ou ainda, com níveis muito mais gratificantes de embarque emocional do que os sugeridos por ele na indução do jogo.

Diz-se todavia que, quanto mais o espetáculo *calar fundo* na emoção da platéia, mais dá provas o ator da eficiência de seu estrategismo lúdico. O que experimentei fundo e do que tenho certeza é de uma utilização inteligente, criativa, dominada, da energia emocional do ator como seu agente, para uma recepção emocional, selvagem, livre, aleatória, fulgurante, porém, conduzida para seu receptor-platéia.

Enfim, a estrutura verbal escrita como fato físico, surge revificada na província da oralidade com a força do jogo emocional, cuja intensidade é diferente para ator e platéia. O ator é senhor da emoção dionisíaca, comandada e dirigida pela razão apolínea. O receptor pode ser senhor ou escravo dos dois. Apolo e Dioniso trafegam descompromissados no fruidor da representação teatral, apenas sujeito às tentativas de uma possível condução emocional, cravada nas armadilhas capciosas de um empreendedor de Apolo: o ator-jogador! "Criador e fruidor dialogam em canto constantemente alternado, tecendo a criação" (SALLES, 1992).

Capítulo III

Melopéia ou "a Dança Primordial de Shiwa"

A arte é capaz de representar a fealdade do feio de forma bela. Os artistas são também capazes de representar o desgracioso de forma graciosa e a fraqueza de forma vigorosa... O Teatro dispõe do colorido delicado, da composição agradável e significativa, do gesto original como uma palavra de estilo. O Teatro possui o humor, a fantasia, a sabedoria, para dominar a fealdade.

Bertolt Brecht
Teatro completo

O ator constitui seu trabalho em torno de inúmeros levantamentos, relações e aplicações dos aspectos apresentados a seu organismo, colocando-se em experimentação concreta na vida e no palco, interconectando-os. O ator conhece o universo do chamado outro (personagem), e diferencia-o do seu próprio universo. Sempre com o bem-humorado espírito lúdico do jogo e de posse de um processo dialético, pois em teatro, se prescindirmos do método dialético poderemos estar fadando a obra à esterilidade. Ele programa, objetiva, experimenta, reconhece as circunstâncias propostas, a fim de enfrentar, com total domínio de técnica, o desafio da expressão que lhe permitirá transformar-se ou não em um verdadeiro artista. E não apenas em um analista de dados e situações, ou um vivenciador destas análises, mas um ser criador, um jogador brilhante, capaz de atingir a síntese mais elevada da arte teatral, a que chamo: "melopéia" – êxtase, *sopro divino*, instante de poesia em cena, sem nunca descuidar-se do chamado natural ou uma pseudo-naturalidade *jogada*.

No primeiro momento, a malha territorial de toda a confecção do processo vocal é racional, organizada, científica e calculada, como se tratasse de uma máquina, com todos os seus engenhos e engrenagens, a princípio trabalhando por si (existindo como peças separadas), posteriormente, trabalhando em conjunto com o outro, os outros, o resto, o todo. Ao cabo de

todo este processo, o ator tornará seu trabalho funcional, apenas funcional. Falta-lhe agora adicionar o viço, a solaridade, a cor divina, dirigindo-se portanto, num segundo momento, a uma meta artística mais elevada: criação de fato, transformação em ato, inovações através da expressividade oral. Proposição de novas relações vocais que o conduzirão a novas formas de conhecimento. Conhecimento do fascínio teatral, da imensidão de suas possibilidades, da inesgotabilidade de jogos cênicos, enfim, de si mesmo como ator, artista, poeta em profundidade!

É o momento da melopéia, sintetizadora estética da adição entre uma sonoridade magnífica, uma fluência de oralidade, a musicalidade dos sons, o ritmo das idéias, dos sentimentos, dos conhecimentos e um jogo ardiloso de naturalidade e emoção. É um prazer maior. Tudo o que é arquitetado antes objetiva chegar ao estado supremo da melopéia. Uma espécie de sopro poético, em que o ator, viajando nas asas de sua imaginação criativa, pode soltar seu Dioniso agora, porque foi previamente e na base profundamente apolíneo. Distancia-se da platéia, mas, dialeticamente, se mantém preso a ela, nas amarras de um fascínio conquistado. Sedução e pensamento subjazem na raiz de toda uma ideologia de interpretação oral no teatro, em que o destino apoteótico é a melopéia. É um bailado metafórico. É estar nas mãos, é entregar-se a uma espécie de *dança primordial de Shiwa*, como chamam os hindus.

Platão e Aristóteles – Melopéia

Para falar de melopéia, é preciso recuperar as idéias de Platão e Aristóteles e a arte de imitar, visto serem os precursores dos estudos desta proposição.

Platão criticava os artistas porque os achava meros imitadores da realidade, afirmando que eles usavam a mímesis ou imitação apenas para reproduzir a vida tal qual ela se manifestava, não oferecendo nada de novo *que servisse para tornar os homens melhores*. Para Platão, os artistas não propunham um conhecimento superior com a utilização do pensamento, como faziam os filósofos, mas sim iludiam o povo, não tendo qualquer utilidade para a sociedade.

Platão acusa o artista: um imitador de algo que em si mesmo já é, pela própria natureza, degradante. Por quê? Há um mundo ideal, perfeito e divino (1ª categoria). Tudo o mais que dele advém é cópia, degradação, imitação desta realidade maior em que o marceneiro, por exemplo, faz o armário (2ª categoria), que por sua vez o pintor imagina (3ª categoria) e que por último este recupera o armário na tela – artista (4ª categoria). Ora, o artista está muito longe do real, no mínimo por quatro degradações.

Além disso, Platão era um idealista do Estado, imbuído de fortes ideais

democráticos com relação ao bem-estar e a bem aventurança da Hélade. Para ele os filósofos, sim, eram úteis ao Estado, uma vez que *pensavam*, e assim constituíam-se em homens indispensáveis à formação de um Estado democrático ideal, enquanto o artista, com sua simples imitação, não poderia ter a mesma utilidade.

Platão atacava os artistas – "são os lançadores de poeira nos olhos" (LICHTENSTEIN, 1994: 61) –, os técnicos da ornamentação e do disfarce. Mestres do engano, da emoção; provocadores do prazer, do feitiço, da sedução e como tais perversores. Platão encarava a sedução e o prazer como os indícios (sempre destrutivos) da mistificação. De acordo com o filósofo, e para oportunizar suas teorias a meu contexto, retórica e eloqüência propõem um encontro erótico, nocivo, subjacente à metáfora do fascínio.

O estadista não só criticava os poetas, mas outras formas de arte, como a tragédia, a epopéia, a dança, a pintura, a oralidade, daí sua forte inclinação em abominar os sofistas, *espíritos superficiais e frívolos esses oradores...* e principalmente os atores. Deixa isto muito claro, numa passagem de *Fedro*:

> *Quando o ator que imitava o porco em Atenas agradou mais ao povo do que o porco de verdade que o outro ator trazia escondido em seu casaco, achou-se que o povo estava errado, e o povo tinha razão, porque o ator que representava esse animal tinha estudado todos os seus tons mais marcantes e mais característicos e, juntando todos eles, correspondia melhor à idéia que do porco verdadeiro se fazia* (apud LICHTENSTEIN, 1994: 172).

Segundo o filósofo, artes são perigosas, tanto em seus fins como em seus meios, pois, provocadoras de ilusão, induzem o receptor a perder os fios da real referência, perdendo a si mesmo no prazer do simulacro. Desde Platão, a filosofia tem condenado a ilusão em nome da necessária distinção entre imagem, representação, imitação e a identidade do real. Neste parecer, a ilusão arrasta o indivíduo para os caminhos de uma errância em que ele perde não somente a certeza das coisas, mas também a certeza de si.

O homem, quando escravo de suas paixões, representa uma inutilidade, um desprestígio não só para a própria existência, como para o Estado que o abriga como cidadão, afirma veemente Platão.

Porém, surge mais tarde, no século IV, seu sucessor Aristóteles que, partindo dos argumentos do mestre e reconsiderando-os, resgata o valor do artista, postulando que o poeta que imita por imitar não é o que se poderia chamar de ideal, mas aquele que imita as ações dos homens *em nível superior*, e propõe inovações, este sim pode ser considerado indispensável porque útil não só ao Estado, como a si mesmo e a toda a humanidade: "Aristóteles não

compartilha do ascetismo místico e utópico de Platão, pondo de lado as concepções metafísicas da Academia e sua concepção de uma arte moralizadora" (ARISTÓTELES, s.d.: 233).

Aristóteles reconsidera o conceito de mímesis, opondo-se à definição do mesmo oferecida por seu mestre e antecessor Platão. Assim sendo, a teoria aristotélica resgata o valor da retórica, da oratória e da pintura, destruído em Platão:

> *A definição da mímese em termos de prazer e não mais só de conhecimentos; a importância atribuída aos caracteres próprios de uma representação (cujo valor não é mais unicamente determinado por sua fidelidade ao modelo); a exigência imposta aos poetas de dar a seus personagens uma "qualidade superior" (como os bons retratistas que, segundo Aristóteles, "pintam retratos que além de semelhantes são belos"); a distinção entre o verdadeiro e o verossímil, que está implícita na preferência dada ao persuasivo em detrimento do reprodutivo – tudo isto prova o surgimento de novos critérios, radicalmente incompatíveis com os do platonismo.*
> (...)
> *Deixando de ser inteiramente subordinado à verdade e ao bem, o belo vai adquirir uma autonomia que legitima, a um só tempo, as liberdades artísticas inerentes às necessidades da produção das artes miméticas e o prazer estético fornecido por suas representações.*
> (...)
> *Se as qualidades representativas da imitação são mais importantes do que a fidelidade à realidade imitada, torna-se possível aplicar à obra de arte critérios intrínsecos à própria produção artística* (LICHTENSTEIN, 1994: 65-6).

Para Aristóteles, portanto, a imitação ou mímesis, não deve ser uma simples cópia, uma simples identificação com o real, mas uma *cópia melhorada do real (belo verossímil)*. A imitação é um meio de conhecimento do objeto imitado, muito mais profundo do que se para ele olhássemos na vida real.

Arrematando tais relações de conhecimento e analogia entre os dois mestres, um mais realista (Aristóteles), outro mais idealista (Platão), o teórico Alfredo Bosi assim referencia:

> *Diz Platão descrevendo o ilusionismo teatral:*
>
> > *"Quando alguém, adaptando a própria pessoa como instrumento, tornar o próprio corpo ou voz semelhante ao teu corpo ou à tua voz, essa espécie de maneira ilusionista [ou simulada] se chamará mímesis" (Sofista, 267A).*
> > *A arte está para o real, assim como o real está para a idéia, que na metafísica de Platão é a instância absoluta. Arte: sombra de um reflexo. O teor imaginário das produções artísticas se, de um lado, as desqualifica no sistema ético-político do platonismo enquanto ilusões perigosas e perturbadoras, de outro lado, colhe em cheio o caráter subjetivo dos "fantasmas" ou simulacros, o que resgata a mímesis do atributo de cópia servil. A mímesis da arte é uma ficção tão consumada que dá a impressão ("falsa", adverte a moral platônica) de realidade. O artista deve dominar a técnica de criar aparências, técnica que lhe advirá do estudo atento dos fenômenos. O ator do "Sofista" será tanto mais perfeito quanto mais cabalmente fizer o seu corpo mover-se e a sua voz falar "como se" fossem o corpo e a voz do outro. Dialeticamente: o rigorosismo de Platão, condenando a "falsidade" e o teor imaginário da obra de arte, deu o atestado de nascimento a uma concepção da mesma arte que a Estética moderna julgaria positiva: prática analógica da fantasia, que se produz aquém das exigências do discurso racional* (1989: 29).

Para desenvolver a minha melopéia, interessa-me pois a mímesis de Aristóteles que diz respeito à *imitação de ações em nível elevado*, ou seja, a imitação não é a coisa, mas está além dela. Vê-se que o sentido de imitação aristotélico responde mais à verossimilhança do que a verdade, assim como a própria arte. Aqui não interessa o natural, a história, os fatos em si, mas tudo o que está além disso e que se pode transcender:

> *A arte imitativa escolhe, procurando reproduzir o geral e o necessário; sob as aparências exteriores, ela descobre a essência interna e ideal das coisas – tais quais parecem ser ou tais quais devem ser; ela completa assim a natureza, que muitas vezes não conclui sua obra* (BOSI, 1989: 29).

Aristóteles não confunde a arte com uma ação moral interna dependente da vontade do homem. Argumenta que a arte ganha sentido numa obra exterior e independente do artista. Para ele, como se vê, a arte imitativa seleciona para tentar reproduzir o universal. Sob as aparências exteriores a arte vai ao encontro da essência interna e ideal das coisas, completando

dessa forma a natureza que muitas vezes deixa de concluir sua própria obra.

> *Enquanto Platão condena as opiniões admitidas e os hábitos adquiridos em matéria de arte teatral e musical, Aristóteles, demasiado perspicaz para não discernir o elemento de verdade contido na tese de seu predecessor, tenta justificar esses hábitos e remediar o pretenso perigo. Sem dúvida, não convém deixar que as almas se enfraqueçam pelo temor ou se amoleçam pela compaixão. Esta necessidade de estados apaixonados pode, sem perigo, satisfazer-se no teatro. A representação de fatos passados e longínquos, ou atuais mas fictícios, só pode perturbar a alma à superfície e durante pouco tempo. A excitação da paixão, que a tragédia pode provocar, será salutar, sendo submetida à medida ou a uma lei, sendo desligada das circunstâncias individuais e ligada ao destino comum a todos os homens* (ARISTÓTELES, s.d.: 234).

A melopéia, portanto, é conquistada por atores jogadores, grandes jogadores, que selecionam, escolhem e usam sua inteligência, levando o artista a imitar neste *estágio superior de expressão*, a fim de que ele realize a mímesis em seu significado aristotélico, *mais elevado*.

Etimologia da Palavra Melopéia

Melopéia foi o termo conferido à história por Aristóteles, referindo-se aos poetas gregos da Antiguidade clássica, quando oralizavam suas poesias pelas ágoras e praças públicas. Suas poesias oralizadas conseguiam uma espécie de melodia, musicalidade, fruto da própria vivacidade associada à oralização, por isso eles eram chamados aedos ou rapsodos errantes. O que conseguiam com isso era a melopéia – *um resultado cantilenante*.

Um dos teóricos modernos que resgatou o conceito de melopéia foi Ezra Pound. Além de nada se distanciar do sentido que a Antiguidade clássica grega conferiu ao termo, a teoria de Pound é a que mais se aproxima do que proponho ao ator em melopéia. O teórico referencia este conceito como o ato de produzir correlações emocionais por intermédio do som e do ritmo da fala. Ora, nada mais pertinente ao trabalho interpretativo do ator.

Etmologicamente melopéia quer dizer sucessão rítmica de sons musicais ou estratégia sinfônica que dá ao trabalho do artista seu caráter diferenciador. Entendo que, quanto mais rica for esta estratégia sinfônica manipulada e conquistada pelo ator com sua voz, evidentemente mais artista ele será, um artista de maior grandeza. A melopéia aproxima-se do tão procurado *estado de iluminação* em cena. Raro. A um plano artístico elaborado poeticamente em termos de atuação e expressão, *síntese máxima*, dou o nome de melopéia – esforço do pensamento para chegar ao conhecimento.

O Ator/Jogador e a Melopéia

O ator poderá alcançar a melopéia sempre que conseguir expressar as ações humanas em proposta de *há-de-vir*, de *vir-a-ser*. Utilizar-se-á dos mais fartos e expressivos recursos: métricas, gestos, marcações, cores, vestuários, ritmos, palavras, cenários, onomatopéias, luzes, maquiagens e tudo aquilo que requer sua arte para a conquista da requintada melopéia.

Como exemplo de artes miméticas e conseqüentemente passíveis da chegada à melopéia, Aristóteles escreve que "a poesia [dramática] é uma imitação pela voz e distingue-se assim das artes plásticas que imitam pela forma e pela cor" (s.d.: 231). Com esta definição, Aristóteles estabelece meios poéticos de imitação desde a dança, que imita somente pelo ritmo, até a poesia lírica, a tragédia e a comédia, que imitam pelo ritmo, pela linguagem e pela melopéia.

Para Aristóteles, uma poesia é superior a qualquer conto ou narrativa porque a poesia é mais mimética, está mais ligada à linguagem da natureza e está procurando sempre novas relações de palavras, reinventando sonoridades, para chegar a novos conhecimentos: "A poesia é mais filosófica e mais verdadeira que a história, pois exprime o universal, ao passo que a história exprime o particular" (s.d.: 232).

Tragédia e Melopéia

Valor sem conta é atribuído à tragédia quando trato de *melopéia*. Na *Arte poética*, Aristóteles a define em sua natureza íntima, argumentando sobre seus fins e seus elementos:

> *A tragédia, pela imitação dos caracteres e das paixões, valendo-se do concurso da música, do canto, da dança e do espetáculo, pretende provocar um prazer que lhe é próprio, incutindo no ânimo do espectador o temor e a compaixão. Aristóteles investiga as condições em que este resultado é mais seguramente obtido e, como técnico, estuda a feitura das obras que melhor asseguram*

esse prazer (s.d.: 234).

Nestes termos, a tragédia é exemplar para o filósofo. Além de explicitar para o público, daí sua interpretação frontal. O ator fala direto para e com a platéia na tragédia, principalmente nos primórdios. Tem caráter religioso, sacramental, é depoimento, é confissão, é testemunho. A tragédia mostra os processos e o processar da vida, de maneira exemplar. Objetiva o futuro condicional "seria", não se detendo no passado perfeito "foi". A tragédia é um paradigma, uma espécie de *pátria primordial do agônico viver humano.* Busca na mitologia o comportamento modelar dos deuses e heróis, recorrendo portanto ao mito, inserido dentro de cada homem, com a necessidade de, constantemente, renovar-se e renová-lo, predisposição a um novo conhecimento para, enfim, atingir o futuro "seria". "Explicando, a mitologia é passado – foi – e a tragédia é condicional – se – para um futuro "seria". O homem recorre ao mito (passado) e no presente, com o pensamento, renova-o, atualiza-o e propõe um novo conhecimento para o futuro, por isso o condicional "se". A tragédia é uma representação de pessoas que estão acima do nível comum. A tragédia clássica tratava das ações de pessoas nobres.

Quando de sua visita a São Paulo, com o espetáculo *Persas* de Ésquilo, o mais importante diretor contemporâneo do teatro grego, Theodorus Terzopoulos, manifestou-se sobre o imenso poder da tragédia e de sua temática:

> *Uma tragédia tem estrutura única. É uma globalidade. Através do conjunto, pode-se ver com nitidez todos os elementos da estrutura. É uma geometria límpida. Os conflitos da tragédia clássica são imensos. O homem quer ser Deus. Por isso, entra em conflito com Deus. Daí decorre sua queda. A queda do homem é o assunto da tragédia. A tragédia grega é minimalista. Há encenadores que fazem dela um circo, um espetáculo grandioso cheio de efeitos especiais. Na verdade, para ser eficiente, a tragédia deve ter pequenas proporções, capazes de dar ao público todo o impacto do sofrimento contido nela. A tragédia vem das vísceras, das profundezas do sofrimento do homem. É inexorável. Ela tem de ser aguda, afiada, funda, vertical, para penetrar na alma do espectador* (*Jornal da Tarde*, 30/3/94).

Sobre a estrutura discursiva da tragédia, o encenador diz mais:

> *Na tragédia grega, é necessário a utilização de medida naquilo que não tem medida, ordenar realidades que se opõem à ordem, dar forma às coisas que não têm forma e submeter o material indisciplinado a uma rigorosa geometria. Eu diria que na tragédia antiga consegue-se a acrobacia entre a ordem e o caos, entre o arranjo e a harmonia. Com isso, eu gostaria de ver de outra maneira as concepções tradicionais do apolíneo e do dionisíaco, já que atribuímos a medida a Apolo e o desmedido a Dioniso. Só assim o tragediógrafo e o ator trágico tangenciam a verdadeira sublimidade da tragédia, seu caráter apocalíptico.*
> (...)
> *Na tragédia, trata-se de uma descida às camadas mais profundas do psiquismo, excepcionalmente às poderosas extensões do nosso eu mais profundo. Toda essa interpretação ontológica está relacionada e provém da queda do homem depois do conflito. Eu hoje me arriscaria a dizer que a tragédia constitui a estética da ontologia.*[13]

Partindo disto, em minha relação com o ator, afirmo que para ele se tornar um poeta de cena, um conquistador de melopéias, é necessário elaboração, arquitetura, projeto que o encaminhe ao promissor "seria" da tragédia. Não copiando nunca uma realidade tal como ela se apresenta, mas recriando-a, propondo um conhecimento inédito, extraído até das camadas do inconsciente, assim podendo provocar associações sem limites.

Jogo-Melopéia e Oralidade

O equívoco do artista é querer imitar a vida e não o *ideal da vida* (universo da melopéia); realismo é muito diferente de uma simples representação da realidade e, em se tratando de teatro, sabemos: o palco é uma convenção.

Defendo que, se em todo este processo de atuação não houver jogo, conforme frisei seguidas vezes, o ator estará reprimindo suas possibilidades artísticas e assim, certamente, limitando a viabilização da melopéia, não só na oralidade, mas no processo teatral como um todo.

O tempo no teatro não é comum, portanto, de posse do *natural*, o ator deve tratar a expressão oral dentro de um *tempo especial*, bem longe do comum naturalismo. Tempo com poesia, com construção, com elaboração estética, com melopéia, mas sem perder as cores do cotidiano. Vale a pena frisar o que apontei anteriormente: realismo não é o mesmo que naturalismo, uma simples representação da realidade. E não precisa ser também verismo, uma cópia per-

13. Palestra com Theodorus Terzopoulos e a mediação do Prof. Antonio Rodrigues Medina, sobre *Princípios fundamentais da Tragédia Antiga*, em 31/3/94 no Sesc Anchieta.

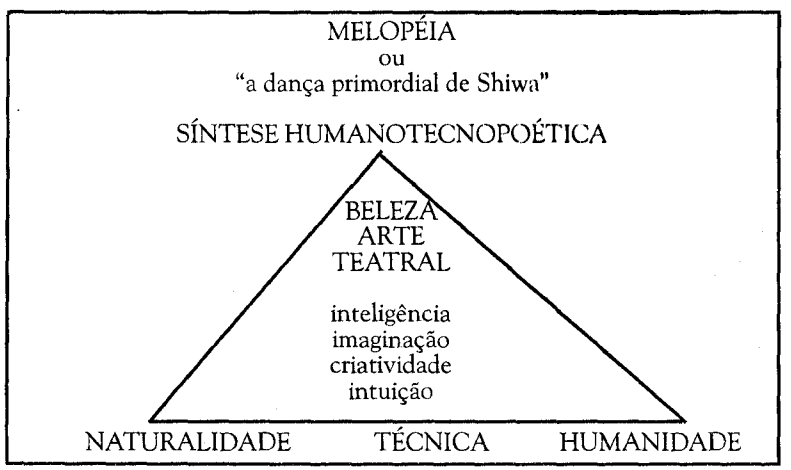
feita e absoluta da realidade. Trava-se um impasse insuportável para o ator, difícil por sua complexidade, administrar este *tempo da vida* com este *tempo da arte*. Um fio de navalha entre este *conhecido natural* e este *desconhecido real*.

Aplico aqui, à palavra realismo, o sentido utilizado pelo diretor de teatro Antunes Filho: vôos sobre a *realidade implícita*, mergulho no mundo dos arquétipos, no que está além do perceptível. Não se pode falar mais de realidade objetiva nesse *novo* realismo; pressupõe o conhecimento do homem através do inconsciente coletivo materializado em cena, e dos elementos ditos *irracionais* da psicologia individual.

Melopéia – Humanidade, Arte, Técnica, "Sopro Divino"

Como venho defendendo, a emissão, palavras ou onomatopéias encharcadas de risos, gritos, choros, sussurros etc., é um forte elemento teatral através do qual pode-se aspirar à melopéia de infinitas formas – elocuções elaboradas em busca de novas relações. Quando o ator se posiciona mecanicamente, isto é, ficando só na palavra, pela palavra e para a palavra, corre o risco não só de tornar-se pernóstico, idealista vazio, naturalista automático, mas sobretudo de distanciar-se de um requinte de interpretação, distanciar-se da perspectiva de chegar à melopéia – síntese do absolutamente humano – interagindo ao absolutamente artístico, inteligente, técnico e ao estetizado de forma poética. Um estágio paradigmático.

Num gráfico, assim constituo a melopéia:



É inevitável o defrontar-se do ator com o eterno e crucial dilema: associar a naturalidade, as *fagulhas da vida*, o *cheiro de gente*, as fragilidades humanas, à um requinte de expressão poética, atingindo assim a síntese suprema da melopéia.

Presença física, humanidade e arte são elementos que se diferem profundamente no ator e no atleta por exemplo. Diferenças que Burnier advoga com muita peculiaridade:

> *Um atleta evidentemente também deve estar vivo e presente fisicamente, irradiando suas energias de maneira diferenciada, em nada cotidiana, no entanto, ele não precisa se mostrar humanamente. Sua humanidade além de estar, por assim dizer, "protegida", quando extravasa, não visa a comunicação artística com seus observadores. Vemos um homem forte e musculoso que levanta pesos, não entramos em contato com suas fraquezas, debilidades, vulnerabilidades, com suas energias humanas. Já no caso do artista, este contato não só é importante, como deve ser "dilatado", ampliado e projetado. A criação artística pede esta abertura e disponibilidade. "Não podemos mostrar somente a força do fazer, devemos atingir a vulnerabilidade do ser-em-vida"* (BARBA). *O ator é o atleta do coração, o atleta afetivo de Artaud* (1994: 86).

Um atleta atingiria a melopéia? Ou a melopéia é privilégio só dos artistas?

Sinceridade e Verdade do Ator na Melopéia

Uma técnica arrojada pode levar o ator a conquistar o que chamo de verdade mais do que o que chamo sinceridade em cena.

Verdade com jogo estético teatral. Estratégias inteligentes são posições do *pôquer teatral*, manuseadas pelo ator no objetivo de transmissão de uma verdade persuasiva, melhor ainda conquistada se somada aos encantos da empatia.

Atribuo à sinceridade algo de particular, individual, e à verdade, algo de coletivo, social, universal. No plano teatral, elas estariam para mim associadas nos seguintes eixos: a sinceridade, relacionada ao naturalismo primário, imitação mais perfeita possível da vida real; a verdade, coligada à imitação de ações num plano superior, contendo *páthos* e tantas outras

propriedades da mímesis aristotélica. Intuito de trazer alguma proposição maior, inusitada, não só ao universo artístico mas à humanidade.

O requinte técnico está a serviço da beleza (melopéia) conquistada pelo ator-grande jogador. Portanto, jogo sem técnica é animação gratuita, técnica sem jogo é robotização. Técnica, jogo e melopéia, instrumentais que podem fazer o ator atingir a verdade além da sinceridade. A melopéia começa a acontecer exatamente quando o ator transforma sua sinceridade naturalista em verdade realista mimética, ou verossimilhança (estética/imitação/ilusão) de acordo com as premissas aristotélicas. Exemplo: um pipoqueiro.

Se o ator reproduzir o pipoqueiro no palco, imitando-o tal qual é na vida, estará fazendo naturalismo, valendo-se exclusivamente da sinceridade, não realizando portanto mímesis em nível aristotélico, tampouco atingindo a melopéia, e muito menos aproximando-se das reais dimensões artísticas. Ao passo que, se imitar *mimeticamente* este pipoqueiro no palco, de forma inédita, propondo como ele *poderia agir num futuro ideal*, com algum conhecimento, alguma elaboração, algo de novo, por exemplo, apresentando uma relação do estouro das pipocas com a dança dos átomos no cosmos, estará então atingindo o que chamo de *verdade*, e conseqüentemente, fazendo mímesis aristotélica, melopéia.

Quanto mais o ator tiver abrangência de possibilidades técnicas, respiratórias, com destrezas musculares ideais diante da busca de harmonia entre as energias através do jogador; quanto mais desenvolver sua consciência plena de todos esses valores; quanto mais ele desenvolver a percepção, mais ele poderá, com o domínio de um bailado emocional, ir ao encontro da requintada melopéia e persuadir empaticamente a platéia. Assim, um verdadeiro artista; caso contrário, apenas um *ator sincero*.

O "Estado Alfa" da Interpretação Teatral

É do espaço da melopéia a transformação do *ator comum* em *ator incomum*; do ator simpático em ator empático; do ator que fica em ator que parte, porque cabe a ele evitar a marcação fixa da expressão não só vocal mas também corporal, incluindo-se a expressão do rosto. Um dos pontos altos da melopéia é o ator lutar por insinuar a expressão e não marcá-la demais, eis o chamado ponto *alfa* da interpretação teatral. O ator, neste estado, trabalha propositalmente a emissão numa espécie de indicação, ou seja, enfrenta o *embate com aquele instante incapturável*, destina-se para a não solidificação de uma única possibilidade de emissão vocal, a luta pela queda total de quaisquer absolutismos de expressão.

Eliminando a compartimentação da pronúncia, o ator a conduz para um universo de relações vivas. Confere à sua criação a possibilidade de um fugaz adquirido, mas fugaz pertinente à beleza e não à evasão, namoro entre o humano e o divino. Um requinte.

Para mim, o maior exemplo de trabalho teatral em nível de chegada ao ponto *alfa* da interpretação é dos atores Greta Garbo (sueca) e Charles Chaplin (inglês) no cinema e Kasuo Ohno (japonês) no teatro. Artistas de grandeza invulgar, oferecem ao receptor as mais profundas emoções, sempre trabalhadas numa sutil espiritualidade, metamorfoseando-se em interpretações que atingem o empaticamente pungente. E nem Charles Chaplin com seu cinema mudo, nem Kasuo Ohno precisaram da palavra, tampouco dos efeitos sonoros de suas vozes, mas muito, muito da expressão que fazia todo o teatro por si mesmo. Na pintura, um exemplo semelhante estaria no famoso sorriso da *Monalisa* de Leonardo da Vinci, fascínio centrado no seu *sorriso não sorriso* e no seu *não sorriso sorriso*.

O que chamo de *estado alfa* da interpretação teatral nada tem a ver com expressão caótica, dúbia, ou seja o que for que demonstre a indecisão ou sonegação de estudo do ator, ao contrário, nada a ver com fraqueza, mas com a maior de todas as fortalezas. O ator sabe muito bem o que quer, como é e o que deseja do personagem, e é só sabendo muito, dominando toda a situação, que pode não marcar, não cravar, não fixar a solução encontrada, mas sutilizá-la! Deixa o receptor também num estado de procura, de provocação do enigma, surpresa constante sobre o seu *quem é, o que quer* e *onde quer chegar*. Ator sensível para receptor sensível e não ator carregado para receptor carregado. Força sutil e não força bruta.

A Melopéia e o "Bailado Primordial de Shiwa"

Encerro este capítulo afirmando que a melopéia representa para mim a síntese do *grande bailado primordial de Shiwa*, um jogo iluminado de técnica, naturalidade, humanidade, musicalidade, inteligência, criatividade, arte, fato estético, enfim uma fusão mágica *humanotecnopoética* na arte do ator. Conquista esta que exige do ator um trabalho insano. Há nisto não somente toda uma vida de treino, vigilância e diligência rigorosos, mas também humildade, sensibilidade e, como se costuma dizer, *um coração que procura*.

Ao tratar a melopéia como uma espécie de *dança primordial de Shiwa*, estou atribuindo a este momento final de chegada do ator um esplendor quase que epifânico de realização. Se eu pudesse encenar imageticamente

este momento, teria a própria imagem de Shiwa como se apresenta nos registros das *máscaras da eternidade*, circundada por chamas e anéis de fogo. Shiwa baila entre os anéis. Shiwa dança com o movimento incandescente do fogo. Shiwa entre nascimento e morte. Joseph Campbell, mitólogo contemporâneo, refere-se a Shiwa, em seu livro *O poder do mito*:

> *É o esplendor da dança do Deus. A dança de Shiwa é o universo. Em seus cabelos há um crânio e uma lua nova, morte e renascimento ao mesmo tempo, o momento do vir-a-ser. Numa das mãos ele tem um pequeno tambor que faz tique-tique-tique. É o tambor do tempo, o tique do tempo que exclui o conhecimento da eternidade. Estamos fechados no tempo. Mas na outra mão há uma chama que queima o véu do tempo e abre nossas mentes para a eternidade. Shiwa é uma deidade muito antiga, talvez hoje a mais antiga imagem venerada do mundo. Há imagens de 2.000 ou 2.500 a.C., pequenos selos cunhados mostrando figuras que claramente sugerem Shiwa. Em algumas de suas manifestações ele é realmente um Deus horrível, representando os aspectos terríveis da natureza do ser. Ele é o jogue arquetípico, que extingue a ilusão da vida; mas é também o criador da vida, seu gerador e iluminador* (1990: 235-6).

No trecho a seguir, percebe-se no depoimento de Grotowski um ator interpretando em nível de melopéia:

> *Una especie de iluminación psíquica emanaba del actor. No puedo encontrar otra definición. En los momentos culminantes de su papel, todo lo que es técnica se encuentra iluminado desde dentro, con una luz imponderable en el sentido literal. El actor puede levitar en un momento dado... Está en estado de gracia. Y alrededor de él, este "teatro cruel" con sus blasfemias y sus excesos se transforma en un teatro en estado de gracia* (in STAMBAUGH e GONZÁLEZ, 1992: 148).

Um *fazer de sacralidade* (ator em melopéia) para um *sentir em sacralidade* (receptor do ator em melopéia), isto é a platéia (assunto de meu próximo e último capítulo).

Capítulo IV

Ator/Platéia – Eloqüência Teatral para Persuasão Empática

Define-se, então, a natureza utópica do teatro. Não sendo o teatro mera representação da vida, estão alargadas suas fronteiras e ele se revela espaço de universos ignotos, organizados por leis do espírito, que só o artista visionário alcança e traduz através de formas reveladoras. O ator, dentro desse espaço utópico, é o artista do conhecimento e da liberdade. Entendemos liberdade não enquanto o domínio do prazer pelo prazer, ou do poder, mas o ato do indivíduo se investir de responsabilidade ética enquanto cidadão e enquanto ser cósmico.

Sebastião Milaré
O teatro e a dimensão utópica

Até este momento, o ator já bastante preparado técnico-vocalmente, com domínio consciente do jogo, total controle, esteta da emoção e tendo atingido um nível supremo de preparo: a melopéia, preocupa-se com o maior de todos os objetivos, uma espécie de quase final de linha ou quase porto de chegada: persuadir a platéia e, mais do que isto, enfeitiçá-la. Um chegar lá, fundo, na alma do receptor. O que as platéias conhecem é a magia das junções. Teatro – evento provocador de um inexplicável efeito global estético. Um milagre quando tudo se mescla harmoniosamente: ator, personagem, figurino, cenário, sonoplastia, iluminação etc. O ator concebe, atua como parteira num momento de *insuportabilidade* (espetáculo) na sustentação do processo e continua a cria da criação sempre e sucessivamente. No momento do parto, parte da cria é doada, ou melhor, dividida: platéia. Ao grande ator cabe, neste ato, *realizar a beleza*, tornando-a visível através de códigos múltiplos, dentre eles, uma senha maior: a voz – *que veste o mundo e assina seus traços* (GIOVANNI FONTANA).

Ator/Jogador – Empatia com a Platéia

Uma coisa é a platéia sair, através da força da oralidade do ator, convencida de seus argumentos. Outra coisa é o ator manter-se eternizado

para ela. Tornar-se inesquecivelmente empático. A platéia não o deixa no teatro ao final do espetáculo, *carrega-o consigo*, enebriada. Não há um simples confronto entre ator e platéia, o que seria o simpático (sentir com). Há, isto sim, uma interação afetiva, ele dentro dela e ela dentro dele, o que seria o empático (sentir dentro de). Um mergulho profundo e recíproco entre ator/platéia.

Junção não muito fácil este persuadir e empatizar, com a maestria da oralização – uma forma de contágio. Não somente domínio técnico, lúdico, emocional em todos os níveis resolve esta perspectiva, mas uma teia tão interativa de elementos que a oralidade abrange, fortemente imbricados entre si, de forma que a deficiência de um deles pode, quando muito, conduzir para a persuasão, mas nunca para a empatia, ou, em casos mais graves, para nenhum dos dois. Exemplificando: articulação, colocação, projeção vocal perfeita, proficiência lúdica, trabalho inteligente com a emoção, mas tessitura vocal depauperada, desagradável, ruidosa, empatia neutralizada e, mais longe ainda, possibilidade até de uma antipatia com a platéia.

Afirma Jean-Jacques Roubine: "teatro é um jogo jogado a três: ator, diretor, espectador" (1987: 87). Diria eu: teatro é um jogo jogado, diretamente, a quatro: autor, ator, diretor, espectador. Indiretamente, a cinco, seis, sete, oito ou mais, compreendendo cenógrafo, figurinista, sonoplastia, iluminador, produtor etc.

Trato do terceiro jogador do teatro: o espectador (platéia).

O que realmente acontece no teatro é uma corrente magnética entre dois pólos – palco e platéia. O ator é o ativador deste circuito estimulante. É de sua responsabilidade atingir um nível de fascínio, uma espécie de virtuose da interpretação, utilizando seus instrumentos como um habilidoso artesão, a fim de *fisgar* a audiência que, encantatoriamente, percebe-se (ou não) enfeitiçada por este eterno visionário.

Ocorre que, sem habilidade e mestria de jogo, o ator distancia-se, singularmente, da possibilidade de transformar-se neste bruxo alquímico para tornar-se um ingênuo, um simplório nas mãos da platéia, um desconhecedor total de seu poder de sedução: "a grande economia de esforço que caracteriza a habilidade é comum ao artesão e ao virtuose" (LABAN, 1987: 26).

Fatores sem conta entram neste domínio de exímio jogador: o jogo do gestual, o jogo da voz, o jogo do emocional, o jogo da intenção etc., tudo a fim de manter eletrizada a corrente magnética bipolar da qual falei. Inclusive, alguns teóricos do movimento, como Laban, afirmam com muita propriedade que o esforço do ator deve ser driblado em cena, diria eu, dissimulado estetizadamente, a tal ponto que a platéia não receba nem uma dose mínima de sua fadiga sem controle; economia de esforço é a questão. Chamo esta economia de esforço domínio de jogador, não uma economia no sentido de reclusão, alienação, omissão, mas no sentido de seleção, sutileza, elaboração,

sensibilidade, que só quem está apto a ser um grande jogador de xadrez em cena pode entender.

Desta habilidade no tratamento com os elementos do jogo depende a qualidade do contato ator/platéia, bem como a eficiência catártica desta segunda. Quanto melhor o ator, maior a possibilidade de identificação e, com isto, de empatia da platéia para com os *papéis que lhe cabem no drama da vida*:

> *Em sua representação, o teatro se torna puro entretenimento, espelhando a felicidade, a loucura e a miséria humanas, situação na qual a audiência pode encontrar conforto e alívio de seu penar cotidiano* (LABAN, 1978: 27).

O que chamo de habilidade no tratamento com os elementos do jogo é uma atividade inteligente do ator que tende a manter em diálogo constante o trabalho interno, a seleção, a capacidade de expressão e as estratégias para conseguir a espontaneidade. Ou seja, aprofundar no *de dentro* as razões para o movimento, para a expressão materializada, no *de fora*, sempre com o maior senso possível de organização, acuidade e elaboração estética.

Ator/Platéia
Antipatias/Simpatias/Empatias
Nesta Eterna Tensão a Dois

Ator e platéia: um confronto imediato e sucessivamente vivo. Um encontro *face to face*, em que um fio tênue de tensão constante unindo esta polarização mantém-na iluminada ou opaca, apaixonante ou neutralizada, acesa ou apagada. Há os casos graves da trágica indiferença, em que o ator, exaurido em sua atividade peregrinante, nada provoca no receptor a não ser apatia, distância, insignificância. Os níveis desta *tensão a dois* são tão diversos e interativos que um pólo pode interferir no outro, levando-o a crescer ou a regredir respectivamente. Há os casos de sincronismo profundo, e até intervenção mais direta, em que a platéia transforma-se numa espécie de *co-partícipe* da criação do ator:

> *E aqui aplica-se o pensamento de Marcel Duchamp quando afirmava que "o artista não realiza sozinho o ato de criação, pois o espectador estabelece o contato da obra com o mundo*

> *exterior, decifrando e interpretando suas qualificações profundas e, agindo desta forma, acrescenta a sua contribuição ao processo criativo". Entre o operador poético e o "leitor" existe uma relação empática direta, pela participação deste no trabalho daquele, em que o "feedback" poderá inclusive modificar o próprio rumo do poema, alterando sempre o seu significado. Como a leitura do poema dá-se em simultâneo com o seu desenrolar, e como a reação dá-se sincronicamente com a leitura, o "feedback" é imediato, passando por vezes o consumidor a ser também o produtor e vice-versa* (AGUIAR, in MENEZES, 1992: 149).

A recepção da platéia que o ator capta de imediato, ou vai captando aos poucos, contribui para sutis alterações em sua interpretação, conduzindo-o a uma representação oral mais ou menos hipnótica. Manifestação esta que compreende também os gestos acessórios como prolongamento, alicerce da magia da vocalização – um jogo de eficiência e poder. A recíproca é igualmente verdadeira. À medida que a platéia vai percebendo o fechamento do ator na comodidade do estereótipo interpretativo, aliás, mais contemplativo, vai se alienando, por vezes manifestando-se de forma irônica e hostil. Enfim, uma contestação e rejeição recíprocas. Rompe-se o provável jogo do fascínio: "daí as variações que é possível observar entre duas representações. Uma noite, há conivência, calor, troca, entre o palco e a platéia; no dia seguinte, defasagem e incompreensão" (Roubine, 1987: 91).

Jean-Jacques Roubine alude, mais uma vez, ao diretor já mencionado Peter Brook, quando da *tournée* de sua companhia nos países do Leste europeu, afirmando que a presença afetiva do público pode ganhar, no teatro, mais peso que a comunicação lingüística. Mais uma demonstração de confronto entre ator/teatro/oralidade e platéia/leitor/escritura:

> *Era fascinante ver como um público composto em sua maioria de pessoas que compreendiam mal o inglês podia influenciar o elenco àquele ponto (...). A atenção que o público prestava ao drama de Shakespeare* [Rei Lear] *se manifestava pelo silêncio e pela concentração. Os atores sentiam essa tensão, e seu trabalho ficava iluminado. De tal maneira que as passagens mais obscuras se tornavam claras* (ROUBINE, 1987: 91).

Persuasão – Empatia e Paixão

A tradição aristotélica postula que a conquista da persuasão, da empatia com a platéia, vincula-se à paixão que o ator desencadeia no receptor. Rememoro algo do capítulo anterior sobre a emoção e o jogo da oralidade.

Falava que a persuasão pode contar quase que somente com o componente racional, com os alinhavos puramente mentais, mas a empatia imprescinde da emoção vivida naquele momento pelo espectador. *Só levamos ou ficamos com aquilo que nos fecunda visceralmente*: "obtém-se a persuasão nos ouvintes quando o discurso os leva a sentir uma paixão, porque os juízos que proferimos variam, consoante experimentamos aflição ou alegria, amizade ou ódio" (ARISTÓTELES, s.d.: 33). Isto me leva a afirmar que um pouco de tensão nervosa, um mínimo de ansiedade são salutares e eficazes na persuasão através de uma oralidade trabalhada emocionalmente. A adrenalina jogada no sangue dará ao ator condições de manter-se mais vibrante, transportando para a emissão *que vai saindo* algo de fluente, enfático, vivo. Impressionar o ânimo do receptor com muitas e variadas técnicas de expressão denota a habilidade lúdico-emocional do ator. Artifício exemplificado em uma propositura e apenas uma, há infinitas outras: exprimir oralmente os textos suaves com dureza e os textos duros com suavidade é uma das ciladas do jogo persuasivo.

Eloqüência/Oralidade/Empatia x Textos Pernósticos

Muito cuidado deve tomar o ator-oralizador com os textos empolados, por demais metafóricos e rimados. O ator encontra alguma dificuldade na oralização de textos desta natureza com relação à persuasão e empatia com o receptor. Eles representam, num certo sentido, um entrave à comunicação direta. Empatia e persuasão comprometidas pelo hermetismo da estrutura dramatúrgica.

Textos provocadores de estranhamento no receptor podem, com os ardis da oralização, levarem-no à reflexão, ao pensamento, à ação ou à confusão e à adversidade. A princípio, todo o não entendimento conta com a postura preconceituosa do receptor levado a refutar a mensagem, imediatamente. Não obstante, tal estranheza representa uma faca de dois gumes porque, embora ativa, inquietante, possivelmente antipatizante ou indiferente. O que o espectador não entende, provavelmente recusa *a posteriori*, mas inquieta-se *a priori*. No entanto, a identificação com o que é mimetizante pode levá-lo a uma possível aceitação porque compreensão, mas também a uma provável e alienante passividade. Tudo isto, via de regra, porque ao ator cabe, de posse do carisma do jogo oral, interceder na complexidade destas relações, arquitetando-as habilmente com os encantos de um fogo criativo.

Platéia – Cumplicidade na Interpretação do Ator

Por outro lado, em alguns espetáculos, em algumas ideologias de interpretação, os atores olham o tempo todo para a platéia, como que a fixá-la; é o caso das encenações de um dos maiores diretores modernos, Tadashi Suzuki, diretor da Suzuki Company of Toga. O diretor japonês tensiona resgatar uma atitude do teatro clássico, superada pelo naturalismo do teatro moderno – reverência ao *deus no centro*, relação dos atores com a divindade. Este centro evidentemente não geográfico, mas *sacralizado pelo espaço do divino*, era ocupado na Antigüidade clássica pelo sacerdote como personificação da divindade. Posteriormente esse deus, esse sacerdote, foi substituído pelo público, continuando a receber o olhar direto do ator. Com o advento do chamado naturalismo, também incentivado, posteriormente, por Stanislavsky, os atores esqueceram a platéia, criando uma espécie de dimensão hipotética chamada, quarta parede – ilusão da ausência do público –, e passaram a dialogar entre si.

Suzuki enfrenta o desafio da recuperação desta dialogia clássica entre ator/platéia, criando uma experiência de reposição do mito, enquanto a volta do centro, o retorno do deus, o resgate do espaço aureolar da divindade (platéia).

Apesar do caráter paradoxal do estatuto do espectador para com a criação do ator, parece que as convenções da quarta parede grassaram a vida e a história do teatro por muito tempo, vindo a influenciar, indubitavelmente, o teatro contemporâneo. Contudo, nunca conseguiram desvendar plenamente a complexidade destas relações, tampouco explicar a verdadeira função da platéia nas dimensões do jogo teatral, além das que obviamente conhecemos, que são as de servir de radar, parâmetro, detector, rede emocional, refratária ou absorvente dos estímulos recebidos.

> *A verdadeira função do espectador é uma coisa difícil de entender: ele está ali e, ao mesmo tempo, não está ali; ele é ignorado, e no entanto necessário. O trabalho do ator não é feito para o público, e no entanto, o é sempre. Aquele que olha é um companheiro que se deve esquecer e, contudo, tê-lo sempre presente no espírito. Um gesto é afirmação, expressão, comunicação, e ao mesmo tempo é uma manifestação pessoal de solidão – é sempre o que Artaud chama de "um sinal através das chamas" – e, portanto, isso implica uma experiência compartilhada, a partir do momento em que o contato é estabelecido* (Brook, in Roubine, 1987: 92).

O que se sabe estar implícito, concretamente, no espírito da platéia, é o **germe** da continuidade do teatro como fato estético. Um termômetro **estimulante** da ascensão ou regressão do ator como um gerador de signos.

Apesar de mal esclarecida a natureza da relação ator/platéia, ainda **prefiro** abraçar esta idéia: abstrair a presença do espectador, apenas como **simulação** consciente, para melhor o ator investir atentamente em si mesmo, **porém**, simultaneamente, considerá-lo um parceiro cúmplice, abundante e **presente** com quem o ator fala e não a quem o ator fala. O único para quem e a quem vale a pena interpretar.

Decretar a ausência do receptor no teatro implica eliminar a razão de ser primordial do ator e do próprio teatro. É a platéia que justifica a existência do ator, ela é seu árbitro final. E, mais do que isto, se o ator quiser fisgar o espectador, deverá tocá-lo emocional e individualmente. Sabemos que a coisa que mais interessa ao ser humano ainda é ele mesmo. Tudo o que lhe diga respeito diretamente, conflitos, medos, seguranças, dores e amores, interessa quando tratado com a envolvência ardilosa do jogo emocional individual. Emissões orais generalizadas anulam a empatia ou dificultam-na porque, ao falar para toda a platéia, o ator não estará falando a ninguém; ao falar para um, ele falará para toda a platéia – mais um jogo requintado. O chamado *calar fundo* volta a comparecer. O ator convicto, convicto fala, ao *coração particular*.

Ator e platéia, uma orquestra sinfônica, em que o ator é o maestro e a platéia a orquestra, ambos em uníssono, produzem a grande sinfonia. Aí reside a sombra da linguagem teatral – uma criadora de ilusões. Esta produção **tende** a ser uma conseqüência da relação ator/platéia, no entanto, modernamente, com a proposta de uma inversão de papéis, o resultado teatral **tende a** ser causa. A direção de alguns espetáculos atuais adota o convite **direto** da platéia à participação e integração na cena. Ela é convidada a **interpretar** também, a entrar no jogo, não como árbitro, mas como jogador; **não como** orquestra, mas como maestro, de mãos dadas com o criador: "visam a **mobilizar a iniciativa** do espectador, obrigando-o a escolher, permanentemente, seu ponto de vista, em outras palavras, a redefinir sem parar sua relação com o ator e o espetáculo" (Roubine, 1987).

Conclusão

Cada ator, em cada época, se opõe ao ator que o precedeu e o "reforma" na base da "verdade". O que era ou parecia simples 20 anos antes se torna retórico, enfático, 20 anos mais tarde. A coletividade emite julgamento segundo o critério de verdade do "seu momento histórico": quem se situa fora desse momento representa mal. Não existe, pois, verdade "única" para o ator.

Giorgio Strehler
Un théâtre pour la vie

E aqui termina parte de meu percurso sobre alguns recantos deste ser que sou eu, deste ser que fui eu, deste ser que são muitos: o ator.

Estimular o ator, com a ambição de fazê-lo aprimorar algumas inevitáveis arestas, são objetivos que para mim nunca foram muito fáceis de alcançar. Entre desenvolvimento técnico, domínio de jogo, conquista de melopéia e o empático abraçar-se com a platéia, existe a fonte, ponto de partida ou mediador, também ambicioso, também competente, também vaidoso: o autor, com quem vai o ator dialogar ou litigiar-se para sempre.

Parece-me evidente que da criação do ator, bem como de sua maestria lúdica, nasce a maior ou menor capacidade de valorização dos vocábulos e sons emitidos no teatro. Valorização que abarca força, beleza, eficiência e, acima de tudo, criatividade. É enorme a responsabilidade do ator quanto à instrumentalização corpóreo-vocal, porque cabe-lhe dar vida a um material admirável do homem, revelador de sua racionalidade, de seu sentimento e de sua liberdade: a palavra, compreendendo também as onomatopéias. Exercício diário, perseverança e diligência no estudo da arte luminosa da teatralidade oral, para fazer dela uma obra-prima!

Meu escopo maior foi, desde o início, desenvolver um possível sistema de trabalho para com a oralidade teatral, no que tange à passagem do texto do autor para o corpo do ator. Entre os estudos intercambiantes de escritura e oralidade, parti de um núcleo singular e fundamental: respirar e relaxar, passei pelo triângulo dos sentimentos ou a máscara expressiva de uma força energizadora fundamental ao ator, para torná-lo mais empático do que simplesmente simpático e afirmei a necessidade de se oferecer disponibilidade

ao aparelho fonador, conduzindo-o para um ponto zero ou ponto de neutralidade absoluta, quebra de vícios e maneirismos onde, como que numa folha de papel em branco, o ator/artista desenha múltiplas possibilidades vocais, o que chamei desequilíbrio vocal.

Alicerce preparado, cordas vocais desobstruídas, ar dos pulmões acionado, o ator ataca o mais poderoso instrumento de teatralidade oral – transformar o sentido lexical do enunciado grafado em som empaticamente emitido. Respeitando as pulsações da vida, os ponteios emocionais, que muitas vezes não correspondem às demarcações escriturais do autor, objetivam buscar no seio delas mesmas, das palavras, sua própria superação. Na passagem do sentido verbal para o som oral, com a ajuda do ponteio, o ator compromete-se a uma discussão enorme, entre a naturalidade e a beleza do emitir: uma sutil fronteira estética.

O problema não se atrela somente à boa oralidade da escritura fornecida, à melhor ou menor dinamicidade e pronúncia impecável do texto do autor. O ator deve estar, isto sim, consciente dos horizontes intermediais que se estampam, são polidimensionalidades *inter*, *intra* e *entre* textuais de um projeto poético em compulsão.

O ator instrumentalizado tecnicamente, com a devida consciência de tempo, espaço e presentidade oral e também com a devida certeza de que pode perverter, como que num processo de recriação alquímica, o sentido verbal grafado em som oral musicalizado, deve agora saber reger a orquestra maior da qual é ele mesmo o maestro. Desenvolvi no segundo capítulo o sentido do jogo teatral ou a proposição de uma forma lúdica de trabalhar todo o instrumental desenvolvido no capítulo primeiro e outros mais, o que vem conferir ao ator o prazer no efêmero cênico. Este jogo, dando espaço para a imaginação, cuida também de suas relações para com o mediador/investigador, inserindo-o num espaço possível, por ele mesmo descoberto, espaço de possibilidades, espaço de procuras e de desconstruções para criações futuras.

Procurei oferecer também, ainda dentro das esferas do jogo, técnicas que permitem ao ator entrar na palavra e sair da palavra, instalar-se e desinstalar-se dela, foram os estudos com o lado sensorial, imagético e até erótico da palavra incorporada pelo ator.

Atrelado a um inexorável princípio de continuidade, idéia de acaso, o ator se descobre um eterno peregrinante, nunca um efetivo instaurador. Ator – procura eterna, nunca chegada. Assim também, cabe-lhe jogar com um elemento que pode, ao mesmo tempo, gratificar a interpretação teatral como também liquidá-la: a emoção. Com engenho criador, talento e domínio, o ator faz da emoção serva manipulada e não senhora manipuladora. Operar com o sutil da emoção, e nunca com a emoção bruta, é o que lhe torna um ser esteta do teatro.

No terceiro capítulo, desenvolvi a chegada ao momento definitivo de criação poética com a oralidade, o que chamei de melopéia ou *a dança primordial de Shiwa*, uma espécie de coroamento mágico encantatório – o instante epifânico da dimensão oral teatralizada. Um plano elevado de expressão. Momento, enfim, que representa a autoconsagração do ator como um artista raro!

Objetivei demonstrar que a oralidade teatral não é um produto acabado, mas uma procura, um esmiuçamento para uma produção constante. A certificação de um trabalho do espírito, predisposto a renovações eternas. Mais do que isto, afirmo que a voz é também mensagem e deve estar tão preparada, tão munida de possibilidades técnicas desenvolvidas que, associada à regência de um grande ator/jogador, ela não é simplesmente portadora de mensagem, mas a própria mensagem.

Ao longo do percurso, demonstrei também, com evidência, que o grande ator faz parte de uma totalidade teatral, desempenhando-se relacionalmente nela e com ela. Deve lutar por adquirir todos os recursos possíveis que o caracterizam como um interconector cênico, da ordem do humano, do intelectual, do poético, do artístico, do espiritual. Eric Bentley, em seu livro *O teatro engajado*, enaltece o ato teatral como um universo de totalidades relacionais, *o singular nos plurais, o plural nos singulares*: "a realização de todo e qualquer grande teatro é precisamente a combinação de ambos os aspectos da natureza humana, o espiritual e o físico, o intelectual e o emocional" (1969: 62).

Assim, vemos o teatro como um processo evolutivo de criação, um eterno jogo vivente de tensões múltiplas entre opostos. Poderosa coesão de signos, na realização do ato demiúrgico, obrante, autônomo – o projeto estético.

O ator parte, finalmente, em meu quarto e último capítulo, para o maior de todos os objetivos: persuadir e empatizar a platéia que, não só convencida através de sua forma de argumentar, mas seduzida, enfeitiçada por uma incandescência singular, mantém eternamente inesquecíveis: teatro, espetáculo e ele mesmo, ator.

Eudosia Acuña Quinteiro contribui, de forma lapidar, à conclusão de meus estudos quanto à formação de um grande ator, diligente audaz, investidor perspicaz no processo de criação cênico-teatral:

> *Dizer bem as palavras com clareza é a função primeira do trabalho do ator. Não se admite um ator com problema de voz ou fala. O ator é, por profissão, aquele que diz bem as palavras; logo, qualquer problema que possa impedir ou obscurecer a expressão sonora da palavra cênica torna-se absolutamente inadmissível. O espectador não pode ser ultrajado ou mesmo torturado sonoramente por atores inadequados à profissão;*

> *desconsideram esses atores um fator primordial para o teatro: o conjunto voz e fala. Por mais que esses atores, descuidados do seu instrumento de trabalho, queiram insistir em tal proceder, há um fato inevitável na profissão:* o ator fala *e essa fala deve chegar aos ouvidos do espectador com todos os requintes sonoros da arte de falar que, naturalmente e sem sombra de dúvida, se esperam de um bom ator.*
> (...)
> *Infelizmente, para muitos atores apressados, a arte de falar bem leva tempo. É uma conquista lenta, suada, trabalhada, aprimorada, a cada dia, a cada espetáculo. É uma luta incansável, própria dos verdadeiros artistas, daqueles que lutam por superar-se a cada dia; daqueles que não se impressionam com elogios fáceis e empobrecedores, mas vivem investigando sempre, sem descanso, dentro de si mesmos até o mais profundo do seu ser, buscando fora, na ciência, os recursos de que necessitam para poder mergulhar cada vez mais dentro do seu próprio* eu *tornando-se assim muito ricos em recursos que favorecem o possível milagre de criar personagens, objetivo primeiro do ator* (1989: 112-3 – Grifos no original).

Para mim, o trabalho de representação teatral não deve visar exclusivamente o reconhecimento público (embora isto seja muito importante), a admiração pura ou o envaidecimento do ego, mas deve visar uma causa mais nobre, que envolva muita pesquisa, na qual o ator é merecidamente reconhecido como um *operário do teatro*, um *batalhador prazeroso:*

> *Quando o ator se compromete com o sucesso, e tão-somente com ele, já começa o seu trabalho por terreno perigoso e desconhecido, colocando assim em risco o próprio sucesso que busca. Habituemo-nos ao trabalho simples, honesto, persistente, pois só talento é muito pouco. A disciplina e o trabalho são fundamentais para o ator* (QUINTEIRO, 1989: 150).

Um bom ator não deve se limitar a representações que apenas justifiquem um espaço disposto a vaidades, auto-afirmações narcísicas, aliás, tudo tão pertinente àquele que se dispõe ao chamado círculo mágico, hermetismo sagrado, centro de Dioniso e outros tantos rótulos simbólicos conferidos ao palco. Deve procurar monitorar-se quanto a esclarecimentos sobre anatomia, fisiologia, psiquismo humanos. Esclarecer-se quanto às leis básicas que regem o som, o ritmo, o movimento, o deslocamento espacial, a acústica e outros tantos elementos físico-químico-científicos, enfim, esclarecimentos exigidos

não só pela contenda profissional, mas necessários para o requintado aprimoramento.

Nesta medida, efetiva-se minha visão de teatro, que até partindo ousadamente de alguns postulados da física moderna, considera a vida uma interação dinâmica de energia, em busca da unidade na diversidade. Procura restabelecer a unidade do homem-ator, reaproximando-o da sua qualidade original, para torná-lo igual a si mesmo, equilibrado numa tonicidade ideal que possa libertá-lo física, intelectual e espiritualmente, harmonizado consigo mesmo e com o cosmo. Perseguindo os volteios lúdicos da arte teatral, o ator, dessa forma, cultiva em processos sucessivos o prazer de colocar-se em novas condições diante do jogo cênico. Sabendo utilizar esteticamente, depois de conhecê-las bem, a força de suas energias internas, geradora de expressividades, o ator, após constatações orgânicas, constrói todo um sistema disciplinarmente elaborado e detalhado da arte teatral. Em meu percurso, movimento, fluxo, mudança e troca são aspectos essenciais para o ator, como da mesma forma o são para a física moderna e o foram para os místicos e iniciados ao longo dos séculos.

Trabalhar de acordo com as probabilidades, as incertezas, os fluxos, os movimentos, as complementaridades, as interconexões e respeitando as dinâmicas próprias da natureza, com consciência, opção e propósito, bem longe do caos, é objetivo do ator em minha proposição, principalmente no tratamento à oralidade. Objetivo em que opostos contrários transformam-se em opostos complementares, conquistando outras significações. Afirmar negando e negar afirmando, sem gerar uma manifestação confusa, sujeita a interpretações dúbias, mas através de cargas energéticas flutuantes, de livre troca – eis o ator.

Sou de parecer que, na expressão, a toda afirmação deve corresponder uma negação, a toda negação deve corresponder uma afirmação, já que a vida não flui de forma unilateral, sendo sua existência composta em cadeias de fenômenos múltiplos. Afirmo na expressão, para evitar equívocos interpretativos, ou seja, na base, no trabalho de levantamento, o ator conheceu, decidiu, optou, teve a devida clareza do personagem, jamais confuso, sabe o que é e o que quer, porém, no momento de expressar (a expressão é a síntese), o grande ator joga, não registrando com fixidez absoluta a certeza destes levantamentos – sugere mais do que faz! Insinua mais do que marca! Ameaça mais do que realiza!

O que fascina nas interpretações orais verdadeiramente artísticas são as pulsações ilimitadas do ator que trabalha numa gama de expressões de sentimentos inesperados, improváveis e novos. Esse aparente desconfortável *pôr-tirar*, instigante porque provocante, vibrante porque inédito, é o estágio ideal para se conseguir o ponto *alfa* de uma interpretação, como discorri em postulações precedentes. Uma hibridação do sólido no gasoso e do gasoso no

sólido. Negar e afirmar sucessivamente, estraçalhando a montagem definitiva da máscara. Ir desconstruindo a percepção oral que se cristaliza e reconforta e "mutar" com a síndrome das vibrações. Movimento constante, sempre consciente, montar e desmontar é persistir nos átomos da vida energizante, nas pulsações vitais do objeto: *que seja toda provável em sua improbabilidade, que seja toda improvável em sua probabilidade; que seja toda triste em sua alegria, que seja toda alegre em sua tristeza.* Isto corresponderia à expressão vocal de um ator jamais realizada em carga máxima, a 100%, mas em dosagem equilibrada com jogo, para que ele possa, no momento seguinte, reagir aos sentimentos insinuados. Significa garantir o espaço do jogador. O que quero dizer é que, nesse caminho, se o ator levar sua interpretação oral às últimas conseqüências, a 100%, tende a ter seu gesto expressivo fadado a bloqueios, desníveis, desafinações, cegueiras estéreis, ficando, por assim dizer, como que tomado de emoções asfixiantes, conseqüentemente alienantes. Plano ideal este das sugestões com a indicação dos sentimentos em carga média de intensidade, para que o ator possa sair mais facilmente do unilateralismo da atuação em direção a possibilidades de múltipla escolha. Além disso, achar que o que já sabe já sabe, está bom e pronto, fechar-se facilmente numa única saída, a primeira que encontra. A essa espécie de *ator quântico* pertence a dialética, enquanto a uma espécie de *ator não-quântico* pertence o idealismo.

O lema do meu ator é: buscar sempre, e encontrar às vezes. Partir sempre e quase nunca chegar, contudo, persistente, atravessar...

Não poderia terminar este trabalho sem insistir uma vez mais em algo tão singular ao ator, garantia inclusive da estrutura de sua ideologia: a idéia de acaso. Zona territorial do imponderável e do imprevisto, do indiscernível e da vulnerabilidade criativa, o teatro, enquanto processo criativo, condensado no estado de concepção do ator, neste caso mais no estado de concepção da oralidade, encontra no acaso o fogo anímico de sua expressão maior.

Uma espécie de negligência do controle racional, um jogo, toma conta do ator diante do acaso. Surpreendido, ele recebe os destinos, acompanha-os, refuta-os ou submete-se a eles, com uma espontaneidade extraordinária. Síntese do sopro vivo, do gesto original, de um estado surpreendente de criação, representa o acaso em ação no ator. James Joyce, nas palavras de Cecília Almeida Salles, valoriza o acaso como o fornecedor do que ele precisa no momento do *insight* inapreensível da criação: "Tropeço. Meu pé toca em algo, curvo-me e é aquilo exatamente o que quero" (SALLES, 1992: 74).

Desejo ter conseguido, satisfatoriamente, transportar a idéia de não haver um método, uma trilha singular, um Stanislavsky, um Grotowski, um Meyerhold, um Brecht, um Artaud, a fixar a diretriz rígida deste trabalho, mas haver, isto sim, um criador, criadores, atores que não adotam idéias, mas que matizam conceitos, instantaneízam efeitos no ebulir viçoso da criação teatral. Todos provocadores de eficácias retóricas, complexos mergulhos em

criatividades e crença no efervescer das intuições, iluminadas pelo discernimento da inteligência.

Grotowski afirmava que não existe um método, o método, métodos, só existe o que funciona e o que não funciona em cada caso particular. Stanislavsky chegou a admitir a possibilidade de existência de um método, porém a impossibilidade de sua completa incorporação:

> *Muitas pessoas conhecem o sistema, mas muito poucas são capazes de aplicá-lo. Eu, Stanislavsky, conheço o sistema, mas ainda não sou capaz, ou mais precisamente, só estou começando a ser capaz de aplicá-lo. Para dominar o que foi trabalhado em nosso sistema, eu teria de nascer uma segunda vez e, depois de ter vivido 16 anos, começar minha carreira de ator novamente* (apud BURNIER, 1994: 295).

A este ponto de vista, Ademar Guerra responde sobre o trabalho daquele que não aceita adotar um método, por ser ele próprio um método:

> *Se a gente fala de "intuição", parece amador ganhando um ordenado. A expressão está muito deturpada. Mas era a intuição de uma pessoa de gênio. Isto é, Antunes fazia tudo. Como esse exemplo da cena de* Anne Frank, *que ele usou Brecht e, tenho certeza, sem conhecer Brecht. Usava Stanislavsky, tenho certeza, sem conhecer Stanislavsky direito. Ele intuía o processo. Antunes é um criador, não precisa de um método. Colocar Antunes dentro de uma determinada escola, ou de um determinado método, vai criar problema. É o que acontece sempre que o pessoal tenta analisar a obra dele. Dizem: "Ele segue tal mestre, ele segue tal caminho" (...). Não. Ele não segue mestre nenhum, caminho nenhum, ele segue a loucura Antunes Filho, que é a loucura de um criador* (apud MILARÉ, 1994: 68).

Encerro certa de ter proposto, de forma honesta, análises, posições, encaminhamentos, reflexões, pensamentos, cavados numa fecunda e longa experiência de vida, que possam conduzir os profissionais de teatro a uma reformulação de postura, não só na arte de interpretação oral, mas no domínio teatral como um todo. Rediscussões do teatro, em seus plurais níveis de manifestação, a fim de possibilitar, ao artista da ribalta, aspiração de maiores espaços para seu destino, melhores escolhas para seu mundo e, conseqüentemente, o entendimento efetivo da máxima que me vem norteando como um facho incandescente, como norteando e conduzindo também, a vida do ator ao longo do tempo, seu rumo e seu cansaço: "avançar nunca será mais do que empreender uma caminhada eterna!".

Bibliografia

ANDRADE, Hernani Guimarães. *Psiquântico*. São Paulo: Cultrix, 1986.

ANSPACH, S. S. *Peter Shaffer e Nelson Rodrigues* – a dupla face de um signo. Tese (Doutorado). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 1987.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ed. Tecnoprint S. A., s.d., 290p. (Coleção Universidade de Bolso-Ediouro)

BACHELARD, Gaston. Trad. Antonio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca Ltda., s.d., 176p.

_____. *O direito de sonhar*. Trad. José Américo Motta Pessanha. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil S.A., 1991. 202p.

BAKHTIN, Mikhail. *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard, 1984.

BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1969. 180p.

BLOCH, B. e TRAGER, G. "Outline of Linguistic Analysis", Baltimore, 1942, in JAKOBSON, Roman. *Lingüística, poética, cinema*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1970, 208p.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1977, 223p.

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. 3ª ed. São Paulo: Ed. Ática, 1989. 80p.

BRAGA, Maria Lucia Santaella. *O que é semiótica*. 9ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1990. 84p. (Coleção 103 – Primeiros Passos)

_____. *A cultura das mídias*. São Paulo: Ed. Razão Social, 1992. 137p.

BRECHT, Bertolt. *Teatro completo*. Trad. Roberto Schwarz. "A Santa Joana dos Matadouros". Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1990, vol. 4. 251p.

BROOK, Peter. *O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais – 1946/1987*. Trad. Antonio Mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1994. 324p.

BURNIER, Luis Otávio. *A arte do ator: da técnica à representação*. São Paulo, PUC, Tese de doutorado.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ed. Palas Athena, 1990. 242p.

CAPRA, Fritjof. *O tao da física*. Trad. José Fernandes Dias. São Paulo: Ed. Cultrix, 1983. 274p.

CHALHUB, Samira. *A Metalinguagem*. 2ª ed. São Paulo: Ed. Ática, 1988. 88p.

CHIPP, Herschel Browing. *Teorias da arte moderna*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1988. 675p.

COOPER, J. C. *Yin e Yang – a harmonia taoista dos opostos*. Trad. João Azenha Jr. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1985. 170p.

CRAIG, Gordon Edward. *El arte del teatro*. México: Gaceta Unam, 1987.

DIDEROT, Denis. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

DIETRICH, Marlene. *ABC de Marlene Dietrich*. Trad. Domingos Demasi. Rio de Janeiro: Ed. Marco Zero, 1985. 164p.

ÉDGAR, Jiménez, Sergio y Ceballos (eds.). *Técnicas y teorias de la dirección escénica*. 2ª ed. México: Ed. Gaceta, 1988. (Colección Escenología)

EDINGER, Edward F. *A criação da consciência – o mito de Jung para o homem moderno*. Trad. Dra. Vera Ribeiro. São Paulo: Ed. Cultrix, 1984. 115p.

ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1978. 132p.

EURÍPEDES. *Medéia*. Trad. Jaa Torano, para montagem do Centro de Pesquisa Teatral SESC/Vila Nova – Teatro Anchieta. Direção de Antunes Filho, São Paulo, 1988.

FERNANDES, Nanci e VARGAS, Maria Thereza. *Uma atriz: Cacilda Becker*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1984. 407p. (Coleção Teatro)

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Trad. Leandro Konder. 6ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1977. 254p.

FOLHA DE S. PAULO. Entrevista de Eloisa Araújo Ribeiro com Paul Zunthor. São Paulo, 17 dez. 1988. Folhetim, nº 622.

FRAGA, Eudinyr. *O simbolismo no teatro brasileiro*. São Paulo: Ed. Art & Tec., 1992. 193p.

GEORGE, David. *Grupo Macunaíma: carnavalização e mito*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990. 153p. (Coleção Debates)

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1971. 208p.

HALL, Edward T. *La dimensión oculta*. México: Ed. Siglo XXI, 1986.

HERRIGEL, Eugen. *A arte cavalheiresca do arqueiro zen*. Trad. J. C. Ismael. São Paulo: Ed. Pensamento, 1975, 91p.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. 2ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990. 236p.

INGARDEN, Roman (e outros). *O signo teatral, a semiologia aplicada à arte dramática*. Trad. Luiz Arthur Nunes (e outros). Porto Alegre: Ed. Globo, 1977. 83p.

JACOB, Stanley, Francone, Clarice e Lossow e Walter. *Anatomia e fisiologia humanas*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1984. 378p.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística, poética e cinema*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1970. 208p. (Coleção Debates)

JORNAL DA TARDE. Entrevista de Alberto Guzik com Beatriz Segall. 15. out. 1994.

_____. Matéria de Paulo Vizioli. 17. dez. 1994. Suplemento Cultural.

_____. Entrevista de Alberto Guzik com Theodorus Terzopoulos. 30 mar. 1994.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. Trad. Maria Helena de Freitas, Lisboa/ Portugal: Dom Quixote Ltda., 1987. 130p.

KOESTLER, Arthur. *Jano*. Trad. Nestor Deola e Ayako Deola. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 1981. 359p.

KUSNET, Eugênio. *Ator e método*. Rio de Janeiro: MEC-SNT, 1975.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. 2ª ed. Trad. Anna Maria Barros De Zecchi e Maria Silvia Mourão Neto (org.). Lisa Ullmann. São Paulo: Summus Editorial, 1978. 268p.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. 2ª ed. Trad. J. Guinsburg (e outros). São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976. 263p. (Coleção Debates)

LEWIS, Robert. *Método ou loucura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro Edições, 1982.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A cor eloqüente*. Trad. Maria Elizabeth Chaves de Mello e Maria Helena de Mello Rouanet. São Paulo: Ed. Siciliano, 1994. 250p.

MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. 2ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992. 206p. (Coleção Teatro)

MEICHES, Mauro e FERNANDES, Silvia. *Sobre o trabalho do ator*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1988. 177p. (Coleção Teatro)

MELLO, Edmée Brandi de Souza. *Educação da Voz Falada 1*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Livraria Atheneu, 1984. 186p.

MENEZES, Philadelpho (org.). *Poesia sonora – poéticas experimentais da voz no séc. XX*. São Paulo: Educ– Ed. da PUC, 1992. 156p.

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão, uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1985. 95p.

MILARÉ, Sebastião. *Antunes Filho e a dimensão utópica*. São Paulo: Ed. Perspectiva S. A., 1994. 287p.

MONASTIRI, Calogeros. O segredo da palavra criativa. *Revista Planeta*, n. 231, dez. 1991.

MONTENEGRO, Fernanda. Revista *Baile Dois*, publicação da Escola de Reeducação do Movimento Ivaldo Bertazzo, n. 2, set. 1993, São Paulo.

OLIVIER, Lawrence. *Ser ator*. Trad. Beth Vieira. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1987. 255p.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e filosofia* (textos escolhidos). Trad. Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg. São Paulo: Ed. Cultrix, 1984. 164p.

_____. "De concerning the author", The Collected Papers, V. I, Book I, Chapter I, pp. 3-14, in: Charles Sanders Peirce. *Semiótica e filosofia*, São Paulo: Ed. Cultrix, 1984. 164p.

PERELLÓ, Jorge e Miguel, J. A. Salvá. *Alteraciones de la voz*. Barcelona: Editorial Científico, Médica, 1980.

PICARD, Dominique. *Del código al deseo*. Buenos Aires: Ed. Paidós, 1986.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica & literatura*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1987. 165p.

PLATÃO. *Diálogos – A República*. Trad. Leonel Vallandro. Rio de Janeiro: Tecnoprint S.A., s.d. 281p. (Coleção Universidade de Bolso – Ediouro)

QUINTEIRO, Eudosia Acuña. *Estética da voz, uma voz para o ator*. São Paulo: Ed. Summus, 1989. 119p.
READ, Herbert. *O sentido da arte*. 6ª ed. Trad. E. Jacy Monteiro. São Paulo: IBRASA, 1987. 166p.
RIPELLINO, A. M. *Maiakóvski e o teatro de vanguarda*. 2ª ed. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1971. 282p. (Coleção Teatro)
ROHDEN, Huberto. *Filosofia da arte*. 2ª ed. São Paulo: Ed. Alvorada, 1985. 153p.
ROUBINE, Jean-Jacques. *A arte do ator*. Trad. Yan Michalski e Rosyane Trotta. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1987. 96p. (Coleção Cultura Contemporânea)
SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética*. São Paulo: Ed. da PUC-SP, 1992. 112p.
_____. *Criador e matéria*. Texto inédito.
SANTAELLA, Lúcia. Por uma classificação da linguagem visual. *Revista Face 2*, São Paulo, jan./jun. 1989.
SEVERINO, Antonio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. 17ª ed. São Paulo: Ed. Cortez, 1991. 252p.
STAMBAUGH, Antonio Prieto e GONZÁLEZ, Yolanda Muñoz. *El teatro como vehículo de comunicación*. México: Ed. Trillas, 1992. 250p.
STANISLAVSKY, Constantin. *A construção do personagem*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1970.
TAME, David. *O poder oculto da música*. Trad. Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Ed. Cultrix, 1984.
TOUCHART, Pierre Aimé. *Dioniso – o amador do teatro*. Trad. Maria Helena Ribeiro Cunha e Maria Cecília de Morais Pinto. São Paulo: Ed. Cultrix, 1978. 231p.
VASSE, Denis. *O umbigo e a voz*. Trad. Luiz João Caio. São Paulo: Ed. Loyola, 1977. 222p.
VERNANT, Jean-Pierre e NAQUET, Pierre Vidal. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado (e outros). São Paulo: Ed. Duas Cidades, 1977. 163p. (Série Universidade 8)
ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1993. 324p.
_____. *Introduction à la poésie orale*. Paris: Éditions du Seuil, 1983. 312p.

TESES, JORNAIS E ARTIGOS CONSULTADOS

ARTES & ESPETÁCULOS. *Jornal da Tarde*, 8 março 1988.
BRAGA, Maria Lúcia Santaella. Peirce, um filósofo para o século XXI. *Jornal da Tarde*, 24 set, 1983.
_____. Peirce, uma revolucionária antecipação do futuro. *Jornal da Tarde*, 1 out. 1983.
_____. Como chegar até a semiótica de Peirce. *Jornal da Tarde*, 24 out. 1983.

_____. Semiótica: ciência ou método? *Anais do II Colóquio de Semiótica*. Associação Brasileira de Semiótica, Ed. Loyola – PUC/RJ, 1983.
_____. O Signo à Luz do Espelho. *Folha de S.Paulo*. Folhetim, 16 set. 1984.
_____. Dialogismo. *Cruzeiro Semiótico*, jan. 1985. Associação Portuguesa de Semiótica.
_____. Semiótica, que lugar é o seu? *Folha de S.Paulo*, Folhetim, 8 set. 1985.
_____. Ciência e amor evolutivo. *Cruzeiro Semiótico* nº 8, jan. 1988. Associação Portuguesa de Semiótica.
FERREIRA, Jerusa Pires. *A palavra, ocupação de rivais*. Biblioteca PUC/SP.
GUZIK, Alberto. Luis Mello, um grande ator sem estilo. *Jornal da Tarde*, 12 jun. 1993.
_____. Exercício de observação, a descoberta da realidade através das máscaras: personagens de forma plena. *Jornal da Tarde*, 28 jun. 1993.
_____. O desafio de Laura, após Ruth e Raquel. *Jornal da Tarde*, 16 out. 1993.
_____. Gerald Thomas sobre "Unglauber". *Jornal da Tarde*, 10 fever. 1994.
_____. Theodorus Terzopoulos e a tragégia Grega Antiga. *Jornal da Tarde*, 30 março 1994.
_____. Beatriz Segall e o teatro. *Jornal da Tarde*, 15 out. 1994.
JORNAL *O PAPAGAIO*, circulação interna, n.1, março de 1991. Publicação do Sesc – Serviço Social do Comércio, Departamento Regional de São Paulo.
SALLES, Cecília Almeida. *Criador e matéria*. Biblioteca PUC/SP. (texto inédito).
ZUMTHOR, Paul. *Permanência da voz*. Unesco. Ed. Brasileira, nº 10, 1985. Biblioteca PUC/SP.
REVISTA *FACE*, 2, n.1. São Paulo, jan./jun. 1989, 151p.
_____, 3, n.2. São Paulo, jul./dez. 1990, 356p.
REVISTA *PLANETA*, n. 231, dez. 1991, 50p.
REVISTA *BAILE*, n. 2. São Paulo, out. 1993 (Publicação da escola de reeducação do movimento Ivaldo Bertazzo).

Posfácio
A Artista

Há 26 anos, Marlene Fortuna, jovem estudante de inteligência, de inquietude e bonita (como continua sendo até hoje e praza aos céus que assim seja para sempre), ingressou no curso de jornalismo da Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero.

Aluna brilhante, que se entristeceria se suas notas não oscilassem entre nove e dez, nunca precisou ficar triste.

Dividia o seu tempo entre as aulas de jornalismo e cursos e mais cursos de artes cênicas, desde a EAD/ECA – USP – Escola de Arte Dramática (1997-80), aos quais se seguiram numerosos outros, reveladores da ânsia de aperfeiçoamento de seus naturais dotes de atriz, herdados de seu pai José Fortuna.

Em verdade, sua vocação artística foi comprovada precocemente, eis que aos 4 anos de idade (1957) já era *figurinha* destacada da Companhia Teatral Maracanã (circo-teatro), de propriedade do seu progenitor, que percorreu todo o Brasil e países da América Latina.

Ingressa, em 1980, no Grupo de Teatro Macunaíma – CPT – Centro de Pesquisa Teatral Sesc – Vila Nova, sob a direção de Antunes Filho.

Atriz talentosa e intérprete apaixonada, participa de uma série (1980-1989) de representações do Grupo na Europa, no Oriente Médio, na Ásia, nos Estados Unidos da América, México e Canadá.

Nessa longa excursão artística mundial foram encenados estes espetáculos: *Macunaíma* (Mário de Andrade), *Nelson Rodrigues, o eterno retorno* (Nelson Rodrigues), *Nelson dois Rodrigues* (Nelson Rodrigues), *Romeu e Julieta* (Shakespeare), *A hora e vez de Augusto Matraga* (Guimarães Rosa) e *Xica da Silva* (Luís Alberto de Abreu).

Essas peças, à época, também foram apresentadas nos mais importantes festivais do mundo.

A extraordinária vivência e a invulgar energia de Marlene Fortuna, como excepcional atriz e, a essa altura, consagrada professora de artes cênicas, foram realçadas em outras atividades. Passa a ministrar cursos, a proferir palestras e a escrever eruditos trabalhos para jornais e revistas, além de participar de numerosos congressos na área de comunicação social e teatral.

Arranja tempo, ainda (não sei como), para atuar no rádio e na televisão, produzindo, apresentando e dirigindo programas em várias emissoras.

Tantas e tão variadas manifestações da inteligência criadora da atriz Marlene Fortuna, merecidamente, são registradas em livros e publicações, dentre outros: *Enciclopédia do teatro brasileiro contemporâneo* (Yan Michalski), 1989; *Imagens do teatro paulista* (Edição da Secretaria de Cultura do Estado); *Grupo Macunaíma – carnavalização e mito* (David George), Editora Perspectiva, São Paulo, 1990; e *Nelson Rodrigues – Dramaturgia e encenação* (Sábato Magaldi), Editora Perspectiva, São Paulo, 1982.

Este é um relato sumaríssimo da vida teatral de Marlene Fortuna durante mais de quatro décadas e das suas atividades como professora de artes cênicas. Um retrato sem retoque feito às pressas, em face do pouco tempo disponível para tão agradável tarefa, qual seja, a de pôr em destaque sua personalidade cativante, inquieta, criadora e envolvente.

Formada em jornalismo pela Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero em 1977 (quando fui seu professor), Marlene Fortuna não parou seus estudos.

Faz pós-graduação (*lato sensu*) em estruturas estéticas na Universidade de Guarulhos e ingressa na Faculdade de Filosofia Medianeira de São Paulo em 1981, mas não completou o curso para poder atuar, como atriz, numa série de espetáculos teatrais em São Paulo.

Ao mesmo tempo entra para o quadro docente da Faculdade Cásper Líbero, mediante concurso público, classificada em primeiro lugar, nota dez, dando início a sua carreira universitária, como professora titular de história da arte.

Aos 8 de agosto de 1995, após brilhante curso de pós-graduação, obtém o título de mestre em comunicação e semiótica, pela PUC – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, defendendo a dissertação *A poética da Expressão oral no teatro – O ator, um jogador.*

Para não perder o costume, tira nota dez!

Essa dissertação, com as alterações e acertos indispensáveis, transforma-se no livro *A performace do oralidade teatral*, que será objeto de nosso comentário na segunda parte deste texto.

A formação de docente do ensino superior de Marlene Fortuna é completada, de forma sempre brilhante, com a defesa da tese de doutorado *Dionisio no teatro. O ator dionisíaco no mito, no rito e nas ribaltas*, em 1999, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC – São Paulo.

Fui um dos privilegiados assistentes dessa apresentação, durante a qual um dos componentes da banca, entusiasmado pela performance da doutoranda, afirmou que ela deveria estar num palco, tal o calor e a empolgação das palavras de Marlene Fortuna.

Professora doutora em comunicação e semiótica, Marlene Fortuna, além de docente nos cursos de graduação é integrante, desde 1996, também da pós-graduação da Faculdade da Comunicação Social Cásper Líbero, como

titular das disciplinas Evolução histórica das artes visuais e Princípios estéticos da publicidade e propaganda.

Sua carreira universitária está sendo e sempre será uma seqüência de êxitos. Dou este testemunho de sua extraordinária capacidade didática: já assisti suas aulas como convidado, e confesso que me senti tentado a permanecer na sala na condição de aluno, tal a graça, a vivacidade, o transbordamento emocional, a carga vivencial e o alto nível didático-cultural que Marlene Fortuna transmite aos seus privilegiados discentes.

A Escritora

O acúmulo de quatro décadas (apesar de sua perene mocidade) de experiência teatral como atriz consagrada, produtora e professora de artes cênicas, completados (esses anos) com seu título de doutora em comunicação e semiótica, levaria, fatalmente, Marlene Fortuna a um novo papel em sua magnífica trajetória de vida.

Surge, então, a sua nova e promissora atividade de escritora – aliás, já revelada em centenas de artigos publicados e/ou apresentados em congresso –, além de sua dissertação de mestrado e da tese de doutorado. A dissertação passou a ser o livro *A performance da oralidade teatral*, em cujo resumo Marlene Fortuna afirma: "Autor e ator, dois mundos em permanente confronto. Ora se hostilizando, ora se harmonizando, contudo sempre se enfrentando". A seguir, refere-se ao "tratamento recíproco desta dialogia: autor *versus* ator, ou escritura *versus* oralidade (incluindo o corpo)". E assim conclui o resumo:

> *Libertar-se do risco da esclerose e do caos e conseguir um vasto, perfeito e requintado aparato técnico físico-vocal não é tarefa fácil para o ator. A forma mais agradável de assimilar a técnica é ir ao encontro dela com astúcia de perito jogador. Eficácia, competência e prazer são suas senhas maiores. Cultivando o gosto pelas palavras, pelo som das palavras, pelos desenhos do corpo, maneja-os com infinita reverência e atinge o estado de graça, a sublimidade, a melopéia. Assim, não há como não atingir seu principal alvo: a platéia que, empatizada, carrega o ator consigo, dentro de si e não apenas o deixa ao final da trama. Ator-pessoa, personagem-representação e público-platéia se fundem num instante único, porque juntos, na revelação do espetáculo, desvendam a magia do mundo!*

Ao terminar a leitura do livro, senti-me na condição de um aluno no final de um curso superior de formação teatral, quase disposto a começar nova carreira, não fosse o obstáculo de minha idade.

Não sou especialista em teatro, mas na longa trajetória jornalística que vivi (de 1944 até 1980) tive que escrever sobre artes em geral e peças teatrais em particular. Eis porque considero o livro *A performance da oralidade teatral* uma espécie de Bíblia para quem quer que pretenda ingressar na carreira cênica ou, melhor ainda, aprofundar seus conhecimentos sobre os encantamentos teatrais e sua importância.

A autora deifica o domínio da palavra, a oralidade como fator básico da representação teatral ao reportar-se à expressão grega. *Melopéia – humanidade, arte, técnica, sopro divino.*

Em verdade, não há nenhum instrumento musical que se compare à voz, o mais belo atributo da criatura humana, capaz de provocar ódio, mudanças sociais, em suma: fator básico das transformações da vida da humanidade.

Eis porque, neste final de apresentação do livro, ouso dizer que autor e ator não estão sempre se enfrentando, mas sim estão sempre se completando, porque um nada seria sem o outro. Na realidade – isto é o que Marlene Fortuna quer dizer e mostra em seu livro – o ator é, quando completo, o arauto das mudanças e das perpetuidades sociais através da palavra, da sublime oralidade, pois a palavra é o Verbo, conforme o Evangelho segundo *São João*, enfatiza em seu prólogo: "No princípio era o Verbo e o Verbo (a palavra estava com Deus e o Verbo era Deus)".

Erasmo de Freitas Nuzzi
Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero.